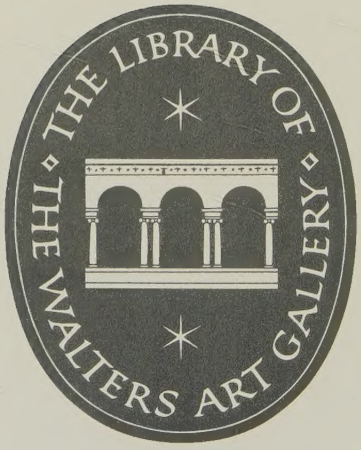
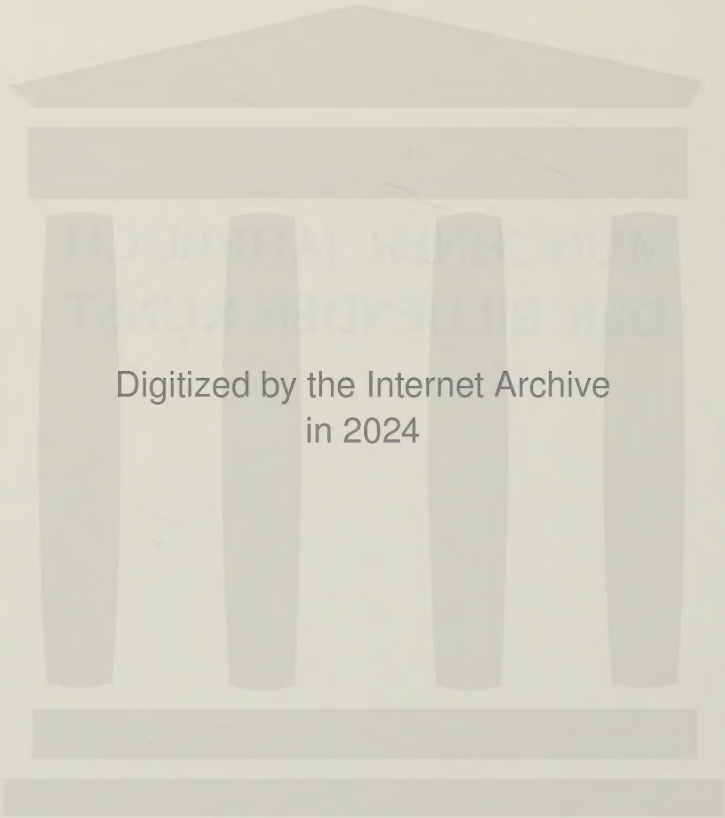
UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003075994



Presented by
Johnson Reprint
Corporation

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST



Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/munchnerjahrbuch0003unse

N
3
M9
v.3
1908

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

UNTER MITWIRKUNG DER VORSTÄNDE DER
□ STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN □
HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG VON BUERKEL

1908 I. HALBBAND

OFFIZIELLES ORGAN DES BAYERISCHEN VEREINS
DER KUNSTFREUNDE (MUSEUMSVEREIN) UND
DER MÜNCHNER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN
GESELLSCHAFT

VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY
IN MÜNCHEN

JOHNSON REPRINT CORPORATION
111 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003

JOHNSON REPRINT COMPANY LTD.
Berkeley Square House, London, W1X6BA

Reprint of the edition originally published by Knorr & Hirth GmbH Munchen. All rights, including translation rights, reserved Carl Haile, Munchen.

Copyright 1908

D 11452
June 15, 1971

First reprinting 1970, Johnson Reprint Corporation

Printed in the United States of America

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Aphroditekopf der Münchner Glyptothek von Johannes Sieveking, mit 1 Gravüre und 5 Textillustrationen 1

Beiträge zur Kenntnis alter Stoffe und Stickereien von Moritz Dreger, mit 5 Textillustrationen 11

Die Sammlung Tucher von Franz Wickhoff, mit 2 Gravüren, 4 Vollbildern und 8 Textillustrationen 21

Zur Geschichte der Caesarenbilder von Tizian von Georg Gronau 31

Christian Wenzinger's Ölberg aus Staufen in der neuen städtischen Skulpturensammlung in Frankfurt a. M. von Gustav Münzel, mit 1 Vollbild und 8 Textillustrationen 35

Die Adolf von Menzel-Stiftung in München von Franz von Reber, mit 3 Vollbildern, davon 2 Duplex-Autotypien, und 3 Textillustrationen 52

Ludwig Penz von Ludwig von Buerkel, mit 2 Gravüren und 3 Textillustrationen 57

Berichte der staatlichen Sammlungen, der kunstwissenschaftlichen Gesellschaft und des Museumsvereins:

Erwerbungen der Antiken-Sammlungen Münchens Frühjahr 1907 bis 1908 von Johannes Sieveking 60

Die Bayerischen Staats-Erwerbungen an Gemälden 1907 von Franz von Reber 60

Jahresbericht des Bayerischen Nationalmuseums für 1907 von Georg Hager 61

Kgl. Münzkabinett, Erwerbungsbericht pro 1907 von Georg Habich 66

Erwerbungen der K. Graphischen Sammlung von Heinrich Pallmann 67

Bericht über die Tätigkeit des Bayerischen Vereins der Kunstfreunde (Museumsverein) von April 1907 bis März 1908 von Ernst Bassermann-Jordan 68

Berichte der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft und des Vereins der Kunstfreunde (Museums-Verein) von Karl Voll 69

Gravüre Münchner Graphische Gesellschaft Pioc & Co.

MARMORKOPF DER APHRODITE

K. GLYPTOTHEK MÜNCHEN

APHRODITEKOPF DER MÜNCHNER GLYPTOTHEK

VON JOHANNES SIEVEKING

Auch dieses Meisterwerk griechischer Plastik kann wie so viele andere zeugen von Adolf Furtwänglers glänzenden Verdiensten um Münchens Antikensammlungen, es ist das letzte Kleinod, welches unsere Glyptothek seinem Schönheitssinn verdankt. Von Friedrich Hauser in Rom auf den Kopf aufmerksam gemacht, faßte Furtwängler sogleich den Entschluß, ihn für München zu gewinnen. Auf seine warme Empfehlung hin wurde der Marmor dem bayerischen Verein der Kunstfreunde von einem seiner Mitglieder zum Geschenk gemacht und steht jetzt als Leihgabe dieses Vereins im Niobidensaal der Glyptothek neben einer Wiederholung der mediceischen Venus, mit der ihn manche Fäden verbinden.

Das Material des etwa lebensgroßen weiblichen Kopfes[1]) ist grobkörniger, weißer, wohl parischer Marmor, die Erhaltung eine verhältnismäßig gute; die Lippen, die rechte Augenbraue und einzelne Haarpartien sind bestoßen, es fehlt die untere Hälfte der Nase, sowie die rechte Seite des Schädels, die besonders angestückt war. Die runde Ansatzfläche ist an der Peripherie glatt, in der Mitte um das zwei Zentimeter im Quadrat messende, zwei Zentimeter tiefe Dübelloch herum leicht gerauht.

Ein wundersamer Liebreiz leuchtet aus dem feinen Oval des Antlitzes, dem die weiche Modellierung des Fleisches und die zarte Wiedergabe der Haut einen Hauch blühenden Lebens verleiht. Dabei ist nichts weichliches, üppiges zu verspüren, die Struktur des Gesichtes ist kräftig, die Einzelformen sind klar ausgeprägt. Unter ihnen dominiert die dreieckig gebildete, feingegliederte Stirn, die nach den Seiten hin schnell zurückweichend in der Mitte in ihrer ganzen Höhe stark gewölbt vorspringt. Eine leise, beinahe nur durch Tasten bemerkbare Einsenkung bildet den Uebergang zu den Brauenbogen. Unter diesen liegen die weitgeöffneten Augen ziemlich flach eingebettet und weichen dem Bau der Stirn und dem Verlauf der Brauenbogen folgend nach den Seiten zu merklich zurück. Der Nasenrücken, der besonders in seinem Ansatz auffallend breit ist, fällt sanft zu den Wangen hin ab. Die Backenknochen treten stark hervor, so daß das Gesicht in dieser Partie breit erscheint, um sich dann aber sehr plötzlich zu dem zierlichen vorne leicht abgeplatteten Kinn hin zu verjüngen. Wohl das schönste an dem ganzen Kopf ist der entzückende kleine Mund mit den vollen Lippen und den zarten Schwellungen um die Winkel.

[1]) Die Höhe des Kopfes mit Hals beträgt 29 cm, die Gesichtslänge 18 cm.

Zu der einfachen Formensprache des Gesichts bildet die reiche Gliederung der Frisur einen wirkungsvollen Gegensatz. Die Haare sind auf der Mitte des Vorderkopfes gescheitelt und laufen, durch eine Binde zusammengehalten, in ge-

Abb. 1. Marmorkopf der Aphrodite. K. Glyptothek München

wellten Strähnen dem Hinterkopfe zu, wo sie mit einer vom Nacken aus aufgenommenen Partie zu einem Knoten, der jetzt größtenteils abgebrochen ist, vereinigt sind. Ueber der Stirnmitte sind zu beiden Seiten des Scheitels mehrere Strähne von der Hauptmasse abgesondert, über das Band hinweggeführt und oben auf dem Kopfe zu einer Schleife zusammengeflochten, von der sich nur

Reste auf der linken Seite erhalten haben. Mehrere kleine Löckchen umspielen die Stirn, eine weitere ist vor jedem der zur Hälfte von den Haarsträhnen be-

Abb. 2. Kapitolinische Venus. Rom

deckten Ohren hervorgeschlüpft, endlich fallen zwei, darunter eine ganz winzige, hinter dem rechten Ohr in den Nacken.

Ueber die ursprüngliche Haltung des Kopfes läßt sich aus der Anspannung des rechten und der Zusammenschiebung des linken Halsmuskels entnehmen, daß

er nach seiner linken Seite hin gewendet war. Ferner geht aus dem Winkel, den Kinn und Hals zusammen bilden, hervor, daß der Kopf nicht stark aufwärts gerichtet war. Aber unbekannt bleibt die Stellung des Halses zum Körper und unsicher daher, ob der Kopf mit dem Hals vorgeschoben war oder ob er aufrecht getragen wurde. Glücklicherweise sind wir jedoch für die Beurteilung des Kunstwerkes nicht allein auf sein eignes Zeugnis angewiesen, das zwar laut genug Schönheit kündet und auch durch Vergleich mit verwandten Schöpfungen eine präzise Stilbestimmung erlaubt. Andere Hilfsmittel setzen uns instand, den Kopf mit dem ihm gehörenden Körper zu verbinden und ihn so nicht nur formal, sondern auch inhaltlich zu verstehen.

Hausers geschulter Blick hatte sofort erkannt, daß eine Wiederholung unseres Kopfes sich auf einer sitzenden Statue des Pradomuseums in Madrid[1]) befindet, die zu einer Gruppe des Apollo und der neun Musen gehört, deren bekannteste Kopien sich in der Sala delle muse des vatikanischen Museums befinden. Die vatikanische Kalliope trägt einen ihr fremden Kopf, einen Ersatz für den fehlenden echten soll nun, wie W. Amelung[2]), der sich am eingehendsten mit dieser Musengruppe beschäftigt hat, glaubt, die erwähnte Madrider Wiederholung bieten, deren Kopf allerdings durch ein modernes Halsstück mit dem Körper verbunden ist, aber nach Amelung zu ihm gehört, weil er im Stil durchaus mit den echten Musenköpfen des Vatikans übereinstimme. Wäre diese Ansicht richtig, so besässen wir in der Neuerwerbung unserer Glyptothek eine ausgezeichnete Wiederholung des Kopfes der Kalliope aus einer bekannten Musengruppe.

Allein Amelung widerlegt sich schon selbst durch die treffende Beobachtung, daß die Musen sicher Kopien nach Bronzefiguren seien, wie aus der Behandlung der Gewänder hervorgehe. Das trifft auch für den Körper der Madrider Statue zu, man beachte nur die Falten des Chitons an den Armen und die Art, wie das Gewand unten auf dem Fels aufliegt, es trifft auch für die Köpfe der vatikanischen Musen zu, die in der Arbeit der Haare und des Kopfschmuckes evident den Bronzestil verraten, aber für den Madrider Kopf und den unsrigen trifft es nicht zu, sie sind keine Uebersetzungen aus der Bronze in den Marmor, ihnen liegt ein Marmororiginal zugrunde, das beweist allein schon die weiche Ausführung der Haare und die Behandlung der Augenlider. In der Madrider Statue stehen sich Kopf und Körper in der Technik scharf gegenüber, sie können unmöglich einanderzugehören.

Abgesehen von diesen äußeren Indizien läßt sich jetzt an der Hand der ungleich besseren Münchner Wiederholung des Madrider Kopfes erkennen, daß dieser Typus im Stil nichts gemein hat mit den Musenköpfen des Vatikans und daher nicht zu ihrer Gruppe gehören kann. Diese gilt allgemein als eine Schöpfung der frühhellenistischen Zeit, beeinflußt durch die Kunst des Praxiteles; ich glaube, kaum mit Recht, sie ist nicht einheitlich im Stil und wird eher eine Zusammenstellung älterer Einzeltypen aus der 2. Hälfte des vierten Jahrhunderts durch die sog. Neuattiker sein, retouchiert in der süßlich glatten Art dieser Kunst-

[1]) Abg. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen 1565–67.

[2]) Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea S. 35, Anm. 4. Derselbe, Moderner Cicerone S. 288.

richtung[1]). Unser Kopftypus zeigt jenem eleganten Wesen gegenüber viel mehr Saft und Kraft, er offenbart sich nach seiner oben analysierten Formgebung neben diesen verwässerten Nachahmungen als echtes Kind des 4. Jahrhunderts. Die Richtigkeit dieses Zeitansatzes wird ein Vergleich mit sicheren Schöpfungen dieser Zeit bestätigen.

Ergibt sich aus der obigen Betrachtung ein negatives Resultat, das den Kopf der Musengruppe absprechen muß, so läßt sich ihm dafür, wie ich glaube, eine

Abb. 3. Kopf der kapitolinischen Venus

noch würdigere Benennung und ein noch bedeutsamerer Platz in der griechischen Kunstgeschichte zuweisen. Die Anordnung des Haares erinnerte mich auf den ersten Blick lebhaft an die kapitolinische Venus (Abb. 2 und 3) und eine Zusammenstellung mit dem Abguß derselben ergab zu meiner Ueberraschung, daß an beiden Köpfen bis auf einige kaum bemerkbare Abweichungen Locke für Locke sich gleicht, und daß außerdem die Gesichtsmaße bis auf den Millimeter genau übereinstimmen. Nimmt man hierzu noch die völlig identische Kopf-

[1]) W. Riezler teilt mir mit, daß er diese Ansicht bereits vor einigen Jahren in einer Promotionsthese ausgesprochen habe.

bewegung, so kann man nicht mehr daran zweifeln, daß beide Köpfe auf das gleiche Original zurückgehen, eine Tatsache, die mir auch Hauser angesichts der beiden Werke bestätigte. Aber was hat der Meister der Statue vom Kapitol aus der schönen Schöpfung gemacht? Ein süßliches, ausdrucksloses Gesicht, mit halb geöffneten schmachtenden Augen, schmaler Nase, gleichmäßig vollen Backen und rundlichem Kinn, die Schönheit eines Modejournals. Eine solche Umstilisierung entspricht, wie ich schon bei den Köpfen der vatikanischen Musen, die dem der kapitolinischen Venus sehr nahe stehen, betont habe, dem Geist der neuattischen Künstler, die ihre Vorbilder älterer Zeit in der Hauptsache recht

Abb. 4. Aphroditekopf in Dresden

genau kopierten, sie dabei aber nach der Mode ihrer Zeit retouchierten und auch variierten. Eine wohl mit der Mode zusammenhängende Variante zeigt in unserem Falle die Frisur, indem bei der kapitolinischen Statue hinten aus der geknoteten Haarmasse noch Lockensträhne auf den Rücken fallen. Ferner ist die Haarschleife oben auf dem Kopf vergrößert, das lehrt eine unbedeutende aber genaue Wiederholung des Münchner und Madrider Kopfes in Dresden.[1]) (Abb. 4 u. 5.)

Als ein Werk der neuattischen Schule erweist sich die Venus vom Kapitol noch aus einem anderen Grunde. Schon immer fiel an dieser Statue der Gegensatz zwischen Kopf und Körper auf. Ersterer ist ein geziertes süßliches Machwerk, letzterer ein Virtuosenstück in der naturalistischen Wiedergabe entwickelter weiblicher Körperformen. Diese Unstimmigkeit erklärt sich nur dadurch, daß ein nachschaffender Künstler Kopf und Körper seines Vorbildes in verschiedener

[1]) Angaben über diesen Kopf, der auf einer nichtzugehörigen Aphroditestatue (Clarac 608, 1348) sitzt, verdanke ich der Freundlichkeit P. Herrmanns. Ein kleiner eng anliegender Lockenzipfel im Nacken ist einer Kopistenlaune zuzuschreiben.

Weise umstilisierte, den Körper an der Hand eines vortrefflichen Modells, den Kopf durch Annäherung an sein eigenes seichtes Schönheitsideal. Eine derartige uneinheitliche Schöpfung ist nur als Produkt der neuattischen Kunst zu verstehen.

Das Verhältnis des kapitolinischen zum Münchner Kopf ist von größter Bedeutung für das Studium der antiken Kopistenthätigkeit, es wirft ein grelles Licht auf eine Gruppe von Werken, die bisher als selbständige Schöpfungen gegolten haben, und doch nichts weiter sind als im Geschmack einer späteren Zeit umgemodelte Kopien älterer Vorbilder.

Der Münchner Marmor übermittelt uns das Vorbild des kapitolinischen Venus-

Abb. 5. Aphroditekopf in Dresden

kopfes in Gestalt der vortrefflich gearbeiteten, getreuen Wiederholung einer Schöpfung aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts. Denn die Stilkriterien dieser Kunstepoche treten, worauf noch zurückzukommen ist, in dem Werke deutlich zutage. Das Motiv des zugehörigen Körpers verrät uns dagegen die kapitolinische Statue, freilich nur das Motiv, denn im übrigen müssen wir von der naturalistischen Wiedergabe der Formen abstrahieren und diese auf einen dem Münchner Kopf entsprechenden Stil zurückführen.

In der Mitte des vierten Jahrhunderts ist das Idealbild der nackten Aphrodite durch die Knidierin des Praxiteles geschaffen und hat alsbald kanonische Geltung erlangt. Der ungeheure Einfluß, den dieses Werk auf zeitgenössische und spätere Künstler ausübte, läßt sich an einer Reihe uns erhaltener Aphroditetypen feststellen, auch unsere Glyptothek besitzt bekanntlich eine verkleinerte Variante der praxitelischen Schöpfung.[1]) Aber gewiß unrichtig ist es, wenn die meisten Forscher,

[1]) Furtwängler, Katalog der Glyptothek 258.

die sich mit der kapitolinischen Venus beschäftigt haben, auch diese für abhängig von der Knidierin erklären, mit der Begründung, das Motiv der einen Statue sei eine Weiterbildung der anderen.[1]) Die knidische Aphrodite ist im Begriff, das Gewand auf die neben ihr stehende Urne fallen zu lassen und deckt mit der Rechten den Schoß, die kapitolinische hat ihre Hülle bereits zur Seite gelegt und hält die Hände schützend vor Brust und Scham. In diesen beiden Motiven, welche auch die völlig verschiedene Kopf- und Körperhaltung der zwei Statuen bedingen, dort die leichte Schrittstellung, die breite Entfaltung des Körpers, den aufwärts gerichteten Kopf, hier die gepreßte Beinstellung, den zusammengeschmiegten Körper, den vorwärts geneigten Kopf, kommen zwei ganz voneinander unabhängige Empfindungen zum Ausdruck. Die Knidierin ist die sich ihrer Schönheit freuende Göttin, die kapitolinische Aphrodite das schamhafte Weib. Diese verschiedene Auffassung tritt auch in dem Gesichtsausdruck zutage, der Reiz des Münchner Kopfes wird durch einen Anflug von Schüchternheit erhöht, welcher der strahlenden Schönheit der Knidierin fehlt.

Daß die kapitolinische Aphrodite neben der Schöpfung des Praxiteles einen selbständigen Typus darstellt, geht für mich auch daraus hervor, daß der Künstler der Venus von Medici beide benutzt hat, in der Körperstellung mit vertauschtem Stand- und Spielbein sowie in der Kopfbewegung die Knidierin, in Armhaltung und Haartracht die kapitolinische Aphrodite. Gehört der mediceische Typus, wie auf Grund der direkten Abhängigkeit des Kopfes von dem praxitelischen Aphroditekopf Leconfield mit Wahrscheinlichkeit vermutet wird, in die Periode der Söhne des Praxiteles,[2]) so wird der kapitolinische kaum jünger als der knidische sein.

Dieses Zeitverhältnis bestätigt auch ein stilistischer Vergleich des Münchner Kopfes, der uns jetzt den Originaltypus der kapitolinischen Venus übermittelt, mit dem Kopf der Knidierin und der Mediceerin.

Ich habe schon bei der Analysierung unseres Kopfes auf die Einfachheit der Gesichtsformen hingewiesen, und diese Beobachtung wird durch die Zusammenstellung mit der knidischen Aphrodite vollauf bestätigt. Hier wie dort die gleiche schlichte, sich nicht in Details verlierende und auf jeden äußerlichen Effekt verzichtende Modellierung, ruhige Flächen, klares Absetzen der einzelnen Partien. Die Stirn des Münchner Kopfes ist etwas reicher gegliedert, vor allem in Folge der starken Betonung der Mittelpartie, dagegen lassen die flacher eingebetteten und weiter geöffneten Augen sowie der breitere und sanfter abfallende Nasenrücken ihn eher älter im Stil erscheinen als die Knidierin. Im übrigen sind die Abweichungen in beiden Köpfen gerade wie die verschiedenen Motive der Figuren

[1]) So Friederichs-Wolters 1459; Klein, Praxiteles S. 276. Helbig, Führer 466. Nach Amelung (Moderner Cicerone S. 370) ist die kapitolinische Venus im lysippischen Sinne komponiert, weil für verschiedene Ansichten berechnet. Das ist ein Irrtum; das Original der Statue war nur auf die Vorderansicht berechnet und die immer neuen Schönheiten, die uns, wie Amelung hervorhebt, jede neue Ansicht enthüllt, sind keine Schönheiten der Gesamtkomposition, Rücken und Seitenansicht wirken als Ganzes durchaus nicht, sondern Detailschönheiten, die der wundervollen Fleischbehandlung des neuattischen Künstlers verdankt werden.

[2]) Klein, Gesch. der griech. Kunst II, S. 401, vergl. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, S. 47. Furtwängler, Meisterwerke S. 643.

weniger auf auseinanderliegende Entstehungszeiten als auf die Individualitäten der ausführenden Meister zurückzuführen. Die Knidierin besitzt ein regelmäßiges Gesichtsoval, das sich von der Mitte aus in Stirn, Wangen und Kinn ganz sanft nach den Seiten hin abrundet, dagegen sind am Münchner Kopf einige Teile wie Stirnmitte, Backenknochen und Kinn stärker hervorgehoben, dadurch erscheint er eckiger in seinen Formen, ähnlich wie die Venus von Capua und ihre bessere Wiederholung im Palazzo Caetani zu Rom.[1]) Diesen entspricht auch die Umrahmung des Auges an unserem Kopf, die von der Knidierin verschieden ist. Bei letzterer springt der Stirnknochen auch über die äußeren Augenwinkel noch kräftig vor, bei jenem flacht er hier bereits ab. Auch der Mund des Münchner Kopfes, der kleiner als der der Knidierin ist, gleicht in seiner Bildung mehr dem der Venus von Capua.

Für die spätere Entstehung der kapitolinischen Venus gegenüber der Knidierin wird die anspruchsvolle Frisur der ersteren ins Feld geführt. Denkt man aber von den neuattischen Zutaten der Nackenlocken und der sehr großen Kopfbreite ab und beurteilt den Kopftypus nach der Haaranordnung, wie sie uns in dem Münchner Kopf und vollständig in der Dresdener Wiederholung vorliegt, so kann man kaum von einer Aufbauschung, sondern nur von einer reicheren Gliederung reden, die uns genau ebenso in dem Lockenaufbau des Apollo Steinhäuser, der einfacheren Wiedergabe des Apollo vom Belvedere, dessen Entstehung man unbedenklich in das vierte Jahrhundert setzt, vorliegt. Viel raffinierter ausgeführt ist trotz der niedrigeren Schleifenanordnung die gleiche Frisur durch den Künstler der Venus von Medici, die sich wie im Körpermotiv auch in ihren Gesichtszügen durch den Einschlag von Koketterie als Weiterbildung der knidischen und kapitolinischen Aphrodite erweist, in der Formgebung dabei mehr an erstere anknüpfend.

Welcher Künstler hat das Original des Münchner Kopfes geschaffen? Nicht Praxiteles oder ein Meister aus seiner Schule wie der Schöpfer der Venus von Medici, das scheint mir der Vergleich mit der Knidierin zu ergeben.

Für die Haaranordnung habe ich schon auf den Apollo vom Belvedere zum Vergleich hingewiesen, die Verwandtschaft der beiden Kopftypen beschränkt sich aber nicht auf dieses Detail.

Hauser war sogleich frappiert durch die große Aehnlichkeit in ihrem Ausdruck und Furtwängler stimmte ihm hierin rückhaltlos bei; letzterer bezeichnete mir gegenüber im Gespräch den Münchner Kopf, den er noch für eine Mara hielt, gradezu als Schwester des Apollo vom Belvedere. Die stilistische Zusammengehörigkeit beider Werke[2]) ist schwer darzulegen, da der ganze Aufbau der Köpfe auf dem völlig verschiedenen Wesensinhalt der Gottheiten Apollo und Aphrodite beruht und daher in den Einzelformen sich starke Abweichungen geltend machen. Vor allem ist der Bau der Stirn beim Apollo ein ganz anderer, eine kraftvolle Energie drückt sich in der stark hervortretenden Untersicht aus. Ferner ist das Untergesicht dem kräftigeren Knochenbau des Mannes entsprechend bedeutend breiter. Aber die Umrahmung der Augen, diese selbst, der Nasenansatz und der

[1]) Furtwängler, Meisterwerke Taf. 30.

[2]) Für den Vergleich kann natürlich nur der Steinhäusersche Kopf in Betracht kommen.

Mund verraten so viel gemeinsame Eigenart und lassen die Köpfe trotz des verschiedenen Sentiments so sehr auf den gleichen Ton gestimmt erscheinen, daß der Vorschlag, ihre Originale einem Künstler zuzuweisen, volle Beachtung verdient.

Der Apoll vom Belvedere wird dem Leochares zugeschrieben, falls mit Recht, so dürften wir auch in dem Originaltypus der kapitolinischen Aphrodite eine Schöpfung dieses Meisters vermuten. Leochares arbeitete mit Skopas zusammen am Mausoleum von Halikarnass und der Apollo vom Belvedere verrät in seinem feurigen Pathos deutlich den Einfluß des Skopas. Da scheint es mir denn auch nicht Zufall zu sein, daß ich in dem Münchner Aphroditekopf einen Zusammenhang mit dem Typus der Aphrodite von Capua, den Furtwängler[1]) dem Skopas zuschreibt, erkennen zu können glaubte.

Die Zuteilung unseres Kopfes an einen bestimmten Künstler bleibt einstweilen nur eine Vermutung, sicher aber ist es, daß wir in ihm ein berühmtes Aphroditebild des vierten Jahrhunderts v. Chr. in einer vortrefflichen Wiederholung besitzen, deren Entstehung wohl in die flavische Epoche fällt, da die Arbeit weder die Trockenheit augusteischer noch die Glätte hadrianischer Kopien zeigt.

[1]) Meisterwerke, S 639.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS ALTER STOFFE UND STICKEREIEN

VON MORITZ DREGER

I. Zur Entwicklung der Hohlgewebe.

Als der Schreiber dieses vor einigen Jahren den Versuch machte, einen zusammenhängenden Ueberblick über die „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei“ zu bieten, war es ihm wohl bewußt, daß mancher Irrtum unterlaufen und manches ungeklärt bleiben werde; immerhin glaubte er, daß ein solcher Versuch nicht nur neue Zusammenhänge und Gesichtspunkte bieten könne, sondern auch die Erkenntnis dessen, was auf diesem Gebiete noch klarzustellen und zu gewinnen sei. Seither wurden nun neue Versuche unternommen, um Lücken zu füllen und Irrtümer zu berichtigen[1]).

Es hat sich insbesondere auch herausgestellt, daß unsere Kenntnis älterer Textilerzeugnisse nach der technischen Seite hin noch sehr ungenügend ist, so daß wir vielfach nicht nur betreffs der größeren Zusammenhänge fehlgehen, sondern auch in bezug auf Wert und Bedeutung der einzelnen Stücke.

So sei hier denn die Untersuchung einer einzelnen Frage gestattet, die im ersten Augenblicke vielleicht ziemlich unbedeutend erscheint, die als Glied in einer ganzen Kette von Forschungen und Erkenntnissen aber doch von Wichtigkeit sein wird.

Wir haben heute allgemein die Anschauung, daß die sogenannten Doppelgewebe (Hohlgewebe) erst eine Erfindung der Renaissance-Zeit seien. Noch Max Heiden weiß in seinem sehr fleissig gearbeiteten „Wörterbuch der Textilkunde“[2]) solche Arbeiten nur bis in das 17. und 16. Jahrhundert zurück zu verfolgen. Wir werden aber sehen, daß mehr als bloße Vorstufen weit früher nachzuweisen sind. Man versteht unter Hohlgeweben bekanntlich Stoffe, die entweder im ganzen oder in größeren Partien aus zwei (unter Umständen mehr) Schichten bestehen; diese Schichten greifen nur in einzelnen Linien oder Partien ineinander, liegen sonst aber frei übereinander, sodaß sich ein Hohlraum bildet, wenn man die übereinanderliegenden Schichten mit den Fingern auseinanderzieht.

Den Doppelgeweben haften sowohl Vor- als Nachteile an. Vorteile sind, daß unter Umständen beide Seiten des Gewebes als Schauseite gelten können —

[1]) So vom Verfasser: „Ostasiatisches in der spätantiken Weberei“ in der Zeitschrift des k. k. Oesterr. Museums f. K. u. I., „Kunst und Kunsthandwerk“ 1905, S. 84; „Aeltere ostasiatische Gewebe im k. k. Oesterr. Museum f. K. u. I.“, daselbst 1905, S. 625; „Westöstliches in der Textilkunst“, daselbst 1906, S. 186; „Chinesische Stoffe auf einem italienischen Bilde des XV. Jahrhunderts“, daselbst 1906, S. 590 u. a.

[2]) Stuttgart 1904.

was etwa bei Vorhängen nicht gleichgültig ist — dann, daß die Farben (wenigstens der Vorderseite) sehr klar auseinander gehalten werden können. Nachteile sind eine gewisse Schwierigkeit der Herstellung sowie die Schwächung der Widerstandskraft des Gewebes sowie das häufige Verziehen einzelner Flächenteile, da die verschiedenen Schichten leicht verschiedene Spannung erhalten — dies insbesondere,

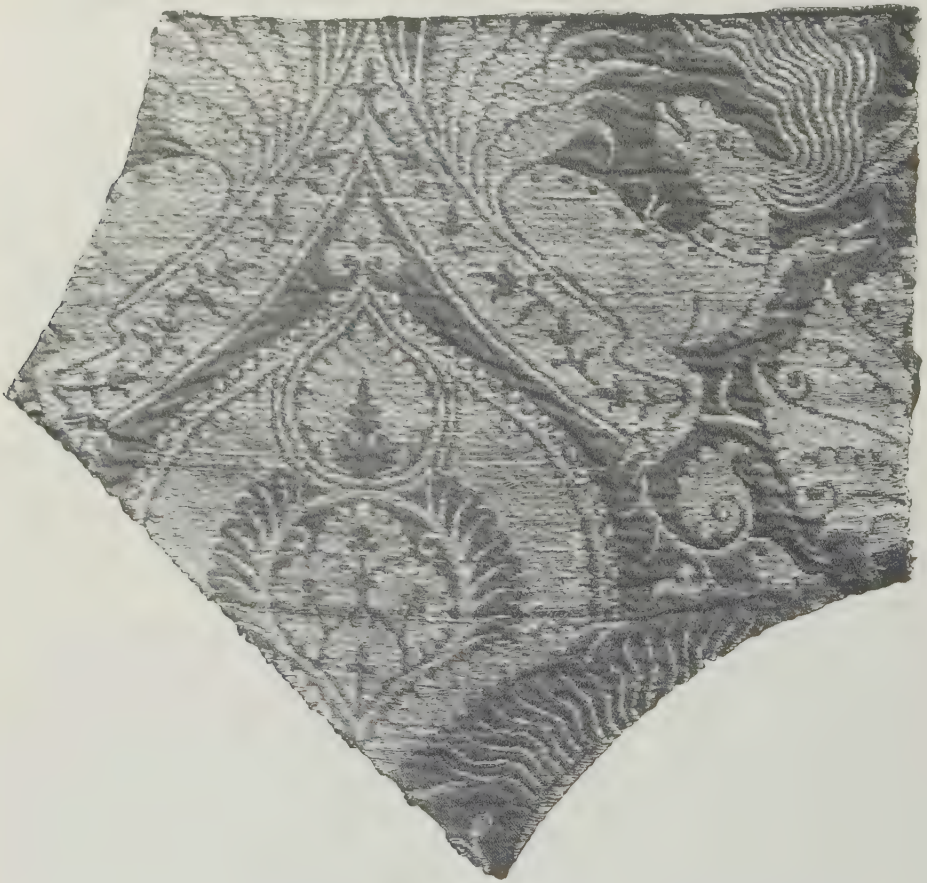


Abb. 1. Frühitalienisches Hohlgewebe (13.—14. Jahrh.), über 1/2 d. w. Gr. K. k. österreich. Museum f. K. u. I.

wenn auch Stärke und Material der Faden verschieden sind. In manchen Fällen kann diese Unebenheit der Fläche allerdings auch gewisse Reize haben; doch ist es wohl sicher, daß nicht etwa dieser mehr zufällige Reiz die Veranlassung zur Ausbildung der Technik gegeben hat, sondern daß die Ursache auf Seite der oben angeführten Vorzüge gesucht werden muß. Welcher von ihnen es aber vor allem war, wird sich wohl am besten aus der Betrachtung der ältesten — uns zugänglichen — Beispiele ergeben.

Bekanntlich ist die Weberei, was reichere Musterungen betrifft — besonders bei vielen Farben — der sogenannten Gobelinarbeit und der Stickerei gegenüber in einem gewissen Nachteile.

In der Tat sind auch die ältesten erhaltenen oder durch Darstellungen und Beschreibungen gesicherten Textilerzeugnisse mit reicherer Musterung in den beiden zuletzt genannten Techniken ausgeführt.

Volkstümlich ist die „gobelinartige" Mache auch noch zu einer Zeit geblieben, da die kostbaren Stoffe schon in reiner Weberei kunstvoll gemustert wurden; so hat der Verfasser an anderer Stelle die Ansicht ausgesprochen, daß die meisten der spätantik-ägyptischen Fundstücke dieser Art, die heute in unseren Museen keineswegs mehr Seltenheiten sind, (in Wolle ausgeführte) volkstümliche Nachahmung kostbarer (Seiden-) Gewebe sind.

Um die Schwierigkeiten zu umgehen, die das Herstellen farbenreicherer Gewebe bereitet, ist man schon früh auf bemerkenswerte Auswege verfallen. Das Lyoner und das Wiener Kunstgewerbe-Museum besitzen zum Beispiel Reste eines mit Pfauen gemusterten spätantiken Seidenstoffes, bei dem nur der lichte Grund und die blaue Hauptfarbe durch Weberei, zwei andere Farben durch Handmalerei hergestellt sind. Das übliche ist jedoch schon in verhältnismässig früher Zeit, daß reichere Farbenzusammenstellungen durch „Lancieren", d. h. durch verschiedene Schüsse, gebildet werden. Da so aber die Farben der ganzen Breite nach durchgeführt werden müssen, ist es unvermeidlich, daß sie wenigstens punktweise auch dort erscheinen, wo man ihrer an der Vorderseite nicht bedarf. Denn die Fäden rückwärts auf längere Strecken frei hängen zu lassen, lag wenigstens der älteren Zeit völlig fern; es hätte auch ein sehr unsolides Gewebe ergeben. Die spätantik-mittelalterliche Zeit nahm aber, wie wir etwa an dem berühmten „Simsonstoffe"[1]) gewahren können, an dem, durch das Muster anscheinend nicht motivierten, Hervortreten von Farben durchaus keinen Anstoß, sondern ließ die Farben, um die ganze farbige Wirkung ruhiger zu gestalten und mehr auszugleichen, auch an solchen Stellen erscheinen, wo es weder nach dem Muster noch technisch nötig gewesen wäre.

Bei byzantinischen, saracenischen, frühitalienischen Stoffen finden wir häufig kleine Partien, wie Köpfe oder Füße von Vögeln, allein in Gold ausgeführt; das Gold, oder auch andere Farben, hinterlassen dann aber auch in den Zwischenpartien immer ihre Spuren. Dies störte nicht, solange man überhaupt mehr „fließende" Farben oder mehr allgemeine Buntheit als Farbenklarheit erstrebte; es war dies am Ausgange der Antike und fast während des ganzen Mittelalters der Fall. Die etwas frühere, wenn auch immer schon späte, Antike, die dem klassischen Empfinden noch etwas näher stand, hatte dagegen Klarheit gewollt und deshalb auch bereits „Broschierungen" im Gewebe ausgeführt. Es ist dabei zumeist ganz unmöglich, am fertigen Stücke zu entscheiden, ob diese Broschierungen, die im Wesen ja nichts anderes sind als Stickerei, während des Webens oder erst

[1]) „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises..." (Vom Verfasser dieses Aufsatzes). Wien 1904, Tafel 18, Text Seite 27.

nachträglich ausgeführt — also wirkliche Stickerei — sind; doch ist im allgemeinen das letztere wahrscheinlicher.

Im späten Mittelalter, als man wieder klarere Farben und zierliches Verstreuen kleinerer Muster erstrebte, scheint das Broschieren, natürlich noch mit einfacheren Vorrichtungen, mehr ausgebildet worden zu sein; man erreichte durch das Broschieren übrigens auch den Vorteil, an Material zu sparen.

Es ist möglich, daß der vom 14. Jahrhundert an nachweisbare Ausdruck „broche d'or" schon den hier gemeinten Sinn hat; so heißt es etwa im Jahre 1395: „... baudequin asur broche d'or" [1] (Bagdad- oder Baldachinstoff, blau, goldbroschiert)

Abb. 2. [illegible]

oder 1403[2]): „Pour 2 draps de graine broches d'or de Chippre..." (für 2 Scharlachstoffe mit „cyprischen" Golde broschiert[3]) — oder 1408:[4]) „Une pièce de baudequin azure ouvre à lyons à couronnes, brochies d'or et roses vermeilles de soye..." (Ein Stück blauer Baldachinstoff, gemustert mit gekrönten Löwen, in Gold broschiert, und roten Rosen in Seide.) 1467[5]) finden sich noch etwa fol-

[1]) Gay „Dictionnaire archéologique", S. 134.

[2]) Daselbst S. 574.

[3]) Das cyprische Gold, über das später noch (in einer Untersuchung über „or battu" und Anderes) gesprochen werden soll, besteht aus ganz feinem vergoldeten Häutchen, das um einen Leinenfaden gewickelt ist.

[4]) Gay, a. a. O., S. 136.

[5]) Gay, a. a. O., S. 134.

gende Beispiele: „Un baudequin entier broché d'or“ („Ein Baldachinstoff ganz mit Goldbroschierung“, also wohl mit einem Streumuster) oder „Une petite pièce de baudequin brochié d'or, vert noir et blanc“. („Ein kleines Stück goldbroschierter Baldachinstoff, grünschwarz und weiß“).

Abb. 3. Frühitalienisches Hohlgewebe (14.—15. Jahrh.), $^2/_3$ d. w. Gr. K. k. österr. Museum f. K. u. I.

Wichtiger ist vielleicht eine schon ältere Anführung (im vatikanischen Archive) von 1419[1]): „Pro 3 peciis baldachini bruchati ad aurum finum“ (für 3 Stück mit echtem Golde broschierten Baldachinstoff“). Es sei hier nebenbei bemerkt, daß

[1]) Gay a. a. O. S. 136. Eine Anführung von 1382 in Du Cange's „Glossaire“ unter „Brocare 2.“

in diesem Falle „aurum finum" im Gegensatze zu „aurum de Colonia", das sonst in der Urkunde vorkommt, zu stehen scheint, und weiter, daß der Ausdruck Brokat, den man später für allerlei Arten prächtiger Stoffe gebrauchte, ursprünglich

Abb. 4. Rekonstruktion eines, dem Stücke in Abb. 3 nahestehenden, Seidendamastes.

wohl einen „broschierten" Stoff bezeichnet. Doch soll die ganze Frage des Broschierens hier nur nebenbei erwähnt sein. Broschierte Seidenstoffe aus dem späteren Mittelalter sind ja in so großer Zahl erhalten und in ihrer technischen Durchführung so leicht zu erkennen, daß es auch nicht nötig sein wird, hier auf besondere Beispiele hinzuweisen.

Dagegen zeigt das hier in Abbildung 1 wiedergegebene Stück eines Stoffes, aus dem auch eine vollständige Kasel in der Marienkirche zu Danzig (Inv. Nr. 62) angefertigt ist[1]), eine ganz andere und bisher wenig beachtete Technik. Es sind hier nämlich jene Teile, wo vorne der grüne Seidengrund erscheint, als Doppelgewebe ausgeführt, indem hier das Grün aus grüner Kette und grünem Schusse besteht, während das hier rückwärts durchgehende (lancierte) „cyprische" Gold mit einem kleineren Teile der Seidenkette, der gelblich (oder rötlich-gelb) gefärbt ist, eine eigene Webeschicht bildet, die naturgemäß weniger dicht ist; wo vorne das Gold erscheint, bildet das ganze Gewebe eine einheitliche Schicht, wobei über dem Golde nur die gelblichen Kettenfäden zum Vorscheine kommen. Es sind in gewissem Sinne also auch hier zwei Schichten vorhanden, doch gehen einige Fäden der Kette, nämlich die gelblichen, durch beide Schichten hindurch. Es ist offenbar, daß man die gelbliche Seide gewählt hat, um die Goldfläche nur durch eine ihr naheliegende Farbe zu binden, und daß man den grünen Grund als ganz getrennte Schichte bildete, um in das Grün nicht die gelbe Farbe bringen zu brauchen. Das früher erwähnte Verziehen der einen (hohlgewebten) Schicht ist hier ganz deutlich.

Der in Abbildung 2 wiedergegebene Stoff ist technisch noch weiter fortgeschritten als der eben erwähnte[2]). Der rote Seidengrund ist hier aus einer roten Kette und einem ganz feinen weißen — kaum sichtbaren — Seidenschusse gebildet. Das Gold (metallumsponnener gelber Seidenfaden) ist vorne, auch wo es auf etwas längere Strecken sichtbar ist, nur an ganz wenigen Punkten durch eine überaus feine gelbliche Seidenkette abgebunden, so daß es scheinbar ganz frei liegt und in der glänzenden Metallwirkung möglichst wenig geschädigt wird[3]). Die rückwärtige Gewebeschicht wird gebildet durch die goldenen Schüsse, soweit sie zurücktreten, ferner durch weinrote Seidenschüsse, die in breiten, fast die ganze Rückseite deckenden, Streifen zwischen dem Golde auftreten, sowie durch weiße Schüsse, die nur schmälere Streifen ausmachen, endlich durch die erwähnte ganz feine gelbliche Kette. Die weißen und bläulichroten, übrigens viel dickeren, Seidenschüsse treten vorne nur ganz vereinzelt auf und sind sonst völlig in dem rückwärtigen Gewebe, das frei hinter dem roten Grunde der Vorderseite liegt, untergebracht. Wir haben hier also schon ein sehr vollendetes Doppelgewebe vor uns. Einigermaßen ineinander gearbeitet sind die Schichten nur dort, wo vorne das Gold sichtbar ist.

Wir erkennen in beiden Stoffen die deutliche Absicht, die Farbentöne vorne

[1]) Ein größeres Stück ist in dem von Jul. Lessing herausgegebenen Werke „Gewebesammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin" abgebildet und dort als „arabo-italisch, 13. Jahrh." bezeichnet.

[2]) Ein gleiches Stück ist in dem eben genannten Werke abgebildet und dort als „italienisch, 14. Jahrhundert", bezeichnet. Auf das Stilistische, das sicher von Ostasien beeinflußt ist, soll hier nicht eingegangen werden.

[3]) Die technische Beschreibung in dem angeführten Werke lautet: „Die Goldfäden sind gelbe Seide mit Spirale von vergoldetem Silber; sie sind auf der Schauseite des Stoffes gar nicht gebunden und liegen daher wellig." Wenigstens bei dem hier abgebildeten Wiener Stücke ist (im Originale) die Abbindung jedoch ganz klar; nur ist die gelbliche Kette so fein, daß sie größtenteils abgerieben ist. Wirklich frei liegt dagegen der rote Grund der Schauseite und ist daher auch wellig geworden.

möglichst klar auseinanderzuhalten; nur ist in dem zweiten Falle durch den zarten weißen Schuß der rote Grundton im allgemeinen gemildert und gewissermaßen leuchtender gemacht, er soll offenbar auch zu dem (nur in den Wolken, Blumen und

Abb. 5. Frühitalienisches Hohlgewebe (etwa 14. Jahrh.), etwas über 1/2 d. w. Gr. K. k. österreich. Museum f. K. u. I.

Blättern hervortretenden) etwas bläulichroten Schusse in stärkeren Gegensatz treten. Beim Golde ist aber immer eine möglichst ungebrochene Wirkung erstrebt.

Ganz nahe verwandt in der Technik ist das hier in Abbildung 13 wiedergegebene Stoffstück mit dem bekannten Motive der Hirsche in Sechseckgliederung und mit Lichtstrahlen, die aus Wolken herabdringen; man vergleiche die Rekonstruk-

tion von Franz Bock (Abb. 4)[1]), die sich auf ein zweites wenig abgeändertes Stück in weißem Seidendamast stützt[2]). Bei dem hier (Abb. 3) dargestellten Stücke ist der Grund der Schauseite sowohl in der Kette als im Schusse aus roter Seide gebildet; das (in diesem Falle „cyprische") Gold wird jedoch durch eine schüttere feine lichte Seidenkette gebunden, die aber nirgends den roten Grund vorne durchdringt; es treten dazu noch stellenweise grüne und violette Schüsse, die sonst im hinteren Gewebe verschwinden. Im ganzen ist die Scheidung der Farben (besonders wegen des rein roten Grundes) hier fast noch klarer als in dem früheren Beispiele.

Zur Nachahmung dieses reizvollen Stoffes hat seinerzeit schon Bock aufgefordert. Tatsächlich gibt es eine, Seide in Seide gearbeitete, Kopie von Karl Giani (in Wien) schon aus dem Jahre 1860; eine andere Kopie mit größeren Rapporten soll Lehmann in Wien angefertigt haben. Seit etwa zwanzig (oder mehr) Jahren findet sich im Kunsthandel auch ein ganz ähnlicher Stoff, Metallgold auf weißer Seide, bei dem die Sechsecke, die sonst überhöht erscheinen, regelmäßig gebildet sind. Auffällig ist bei ihm auch die Schlankheit der Hirsche; manche Formen wirken fast unverstanden, so die „Lichttropfen", die über dem Rücken der Hirsche eine ganz unbegreifliche Richtung haben, oder die aus stilisierten Lilien und Monden gebildeten Umsäumungen der Sechsecke, die ebenso wie die Innenzeichnungen der Sechseckseiten, kaum zu erkennen sind. Bemerkenswert ist auch die, wenigstens bei alten Stoffen, ganz ungewöhnliche Feinheit des Metallgespinstes.

Bei diesem Gewebe ist nun merkwürdigerweise das Gold vorne als eine eigene Schicht gebildet und außerordentlich dicht mit der weißen Kette abgebunden, so daß der Metallglanz ganz gebrochen erscheint. Da andrerseits das Gold auch in dem nur aus einer einzigen Schicht bestehenden und wieder auffällig dicht abgebundenen, weißen Grunde überall hindurchschimmert, so werden die Farbentöne sehr ausgeglichen, ganz im Gegensatz zu den früher erwähnten Beispielen. Doch macht der Stoff vielleicht gerade dadurch den besonderen Eindruck des Alten, wozu dann noch — außer gewissen Beschädigungen — verschiedene ziemlich auffällige Webefehler beitragen; denn solche ist man ja bei alten Arbeiten gewohnt. Wenn man diese Webefehler aber verfolgt, so wird es ganz klar, daß es sich hier um einen auf der Jacquardmaschine hergestellten Stoff handelt; denn man erkennt — es sei nun gesagt, trotz der Beschädigungen —, daß sich die Fehler rapportweise genau wiederholen, was beim alten Handzugstuhle ganz unmöglich wäre. Wir haben hier offenbar eine Kopie vor uns und anscheinend eine französische aus den 70er oder 80er Jahren des 19. Jahrhunderts; es ist die Bindung der damals in der Damenmode gebräuchlichen „Glasstoffe". Vermutlich ist die Kopie auch nicht bei einem der bekannten Paramentstofferzeuger, sondern bei einem Fabrikanten von Damenkleiderstoffen, der seinen Geschmack und seine Technik hier — wohl unbeabsichtigt — zur Geltung brachte, ausgeführt worden.

[1]) »Liturgische Gewänder« I. Tafel IX.

[2]) Ein verwandtes Beispiel in des Verfassers Werk über die „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei" Tafel 107; größer in dem genannten Textilwerke Lessings.

Es wurde auf diese Kopie hier etwas näher eingegangen, weil sich schon durch die Beschreibung der Gegensatz alter und neuer Formengabe und Technik deutlich erkennen läßt; in einer Abbildung wären die feinen technischen Unterschiede allerdings kaum zu bemerken. —

Wie sehr die alten Doppelstoffe auf die Formen- und Farbenklarheit hinarbeiten, haben schon die obigen Beispiele gezeigt und könnten noch zahlreiche andere Beispiele lehren, die man unter den alten Stoffen der Kirchenschätze und Museen zu Dutzenden findet, sobald man auf ihre Eigentümlichkeit einmal aufmerksam geworden ist; hier sei in Abb. 5 nur noch ein reizvolles Beispiel ohne Goldfaden wiedergegeben. Am rechten Rande erscheint hier teilweise nur die untere Schicht.

Jedenfalls sind die besprochenen Stoffe schon Hohlgewebe, wenn auch nicht überall zwei völlig getrennte Schichten übereinanderliegen. Wenn man die zur Bindung des Goldes bestimmte Kette an manchen Stellen das ganze Gewebe durchdringen ließ, so war dies in mancher Beziehung nur ein technischer Vorteil, der auch heute noch Anwendung findet.

Auf die späteren Hohlgewebe, bei denen sich auch durchgängig Doppelschichten befinden, so daß gewissermaßen zwei Gewebe nur in gewissen Linien durcheinandergeschoben sind, soll hier nicht eingegangen werden; sie stehen übrigens, besonders da sie sich wohl immer mit zwei Farben begnügen, technisch nicht höher als die früher beschriebenen Arbeiten, die zum Teile reichere Farbe und grössere Haltbarkeit für sich haben.

Begreiflicherweise konnte aber die dem Hohlstoff erreichbare Klarheit der Renaissance, die ihre Muster immer deutlich vom Grunde zu heben sucht und in der Stickerei darum die Aufnäharbeit so bevorzugt, besonders entsprechen. Die Vorstufen oder vielmehr die ersten Beispiele sind aber, wie gezeigt, viel älter und können vielleicht als ein Zeichen erwachenden Renaissance-Geistes angesehen werden, selbst dann, wenn sich herausstellen sollte, daß ähnliche Arbeiten auch schon früher und anderswo vorkamen. Denn die Hauptsache ist, sie können im späten Mittelalter in Italien und zwar schon früh in verhältnismäßig hoher Ausbildung nachgewiesen werden.

Die Erkenntnis der Technik kann uns also nicht nur Kriterien zur Bestimmung der Entstehungszeit und Echtheit einzelner Stücke, sondern auch zur Beurteilung der großen künstlerischen Entwickelung einer Epoche liefern. Kennzeichnend für unsere ganze Stellung der alten Kunst gegenüber ist es übrigens, daß der moderne Kopist, um den Anschein des Alten zu erwecken, gerade das Gegenteil von dem tut, was der alte Weber erstrebt und getan hat. Dieser wollte klare Scheidung der Töne; der neue will verschwommene, „durch die Zeit gemilderte“ Färbung, bindet daher das Gold viel mehr, als es technisch nötig gewesen wäre, und schafft sein Hohlgewebe gerade im Gegensinne des alten Verfahrens.

Gravüre Münchner Graphische Gesellschaft Pick & Co.

MÄNNLICHES BILDNIS VON SEBASTIAN AUS VENEDIG

Abb. 1.

ENGLISCHER GRUSS IN ART DES FRA ANGELICO

DIE SAMMLUNG TUCHER

VON FRANZ WICKHOFF

Als Baron Tucher alte Kunstwerke zu sammeln begann, ergaben sich bald die Grenzen, innerhalb deren er seine Sammlung ausbreiten wollte. Das berühmte Patrizierhaus in der Hirschelgasse in Nürnberg sollte den idealen Rahmen abgeben, der die zu sammelnden Kunstwerke der Zeit nach begrenzen sollte, aber auch den idealen Rahmen der Bestimmung nach, denn sie sollten so zusammengestellt werden, daß sie diese Behausung einstens passend würden schmücken können. Nicht den Charakter eines Museums sollte die Sammlung haben, sondern sie sollte die Wohnung eines Liebhabers schmücken, der von seinem Besitze umgeben sein will. Das wies auf das Ende des 15. oder den Beginn des 16. Jahrhunderts. Da Baron Tucher geraume Zeit als bayerischer Gesandter in Rom lebte, einmal drei Jahre, einmal sieben Jahre, so wurde der Anteil der italienischen Kunst an der Sammlung immer mächtiger, es war die prächtige Periode der Hochrenaissance, der sich das Interesse besonders zuwendete. Da die Sammlung einen Diplomaten auf seinen Wanderungen begleitete, war sie tatsächlich ein Wandermuseum, während sie nicht wie ein Wandermuseum aussah. Obschon es immer seine Einheitlichkeit wahrte, veränderte sich der Eindruck leise nach dem Raume, der es zeitweilig beherbergte. Gewiß bewahrt jener Besucher die herrlichste Erinnerung an diese schöne Sammlung, der sie im Palazzo Borghese in Rom antraf.

Alle Gegenstände sind echt, für Surrogate ist kein Raum, alles ist wohlerhalten, die Bilder sind nicht verrestauriert. Die Rahmen zu den Bildern sind zwar nicht ihre alten, es sind jedoch alte, die mit größter Sorgfalt gewählt sind, was für die Zusammenstellung der ganzen Sammlung überaus charakteristisch ist.

Baron Tucher begnügte sich nicht, den Bildern alte Rahmen von passender Größe zu geben, sondern der Rahmen mußte aus der Zeit sein, in der das Bild entstanden war und aus der Gegend, in der es entstanden war. So daß ein toskanisches Bild aus dem 15. Jahrhundert auch einen toskanischen Rahmen aus dem 15. Jahrhundert bekam, ein venezianisches Bild aus dem 16. Jahrhundert einen alten venezianischen Rahmen aus der entsprechenden Zeit und in dieser sorgfältigen Beobachtung der Herkunft weiter.

Betreten wir die Wiener Wohnung Baron Tuchers, so werden wir zuerst in einen Saal geführt, wo alte Gobelins die Wände schmücken und große Staatsporträts aufgestellt sind. Daran schließt sich eine kürzere Galerie und ein Salon,

der die kostbarsten italienischen Bilder vereinigt. In diesen drei Räumen sind gleicherweise italienische Kamine und Möbel, italienische Plastik in Ton und Holz und Werke der Kleinkunst verteilt. Wie alle übrigen Räume der Wohnung sind auch hier selten alte persische Teppiche und prächtige Samtstoffe aus dem 16. Jahrhundert verteilt. Hier findet eine Art Ausnahme statt. Während alles übrige nur gesammelt erscheint, um eine Wohnung kunstvoll ausgestattet und geschmückt erscheinen zu lassen, ist bei Teppichen und Prunkstoffen eine größere Vollständigkeit erzielt.

Das Arbeitszimmer vereinigt die deutschen Kunstwerke, das Speisezimmer die niederländischen Bilder. Es ist überall sorgfältig darauf gesehen, daß nirgends eine Ueberladung entstehe, sondern daß jede Wand geschmackvoll dekoriert erscheine.

Abb. 3. Tondi von Sano di Pietro

I

Italienische Bilder

Das bedeutende Bild, mit dem wir die Sammlung eröffnen, ist eine heilige Jungfrau von Benozzo Gozzoli. Sie hat den Kopf mit einem hermelingefütterten blauen Mantel bedeckt und trägt einen mit Juwelenbändern und Perlenreihen besetzten Leibrock. Ihr blondlockiges Kindchen, das sie auf dem linken Arme trägt, ist fürsorglich mit Hemdchen und Röckchen bekleidet. Es segnet mit der Rechten und hält in der Linken einen gefangenen Stieglitz. Den Grund füllen drei Reihen gefiederter Cherubim. Die Cherubim sind rötlich, blau und grau. Die Aureolen von Mutter und Kind tragen Aufschriften, die der Jungfrau den englischen Gruß: „AVE MARIA GRATIA PLENA“, die des Kindes seinen heiligen Namen. Es ist ein in jeder Art vollendetes Werk. Es ist vielleicht am Ende der achtziger Jahre vor Vollendung der Fresken im Camposanto zu Pisa gemalt. Verwandt mit Fra Angelico sind zwei Tondi mit dem italienischen Gruss (Abb. 1).

Aus derselben Zeit vielleicht ist eine Ausführung Christi von Taddeo Bartoli. Die Komposition rührt von dem großen Simone Martini her. Sie ist ein schöner Beweis dafür, in wie hoher Achtung seine Kompositionen noch am Ende des Jahrhunderts standen.

Abb. 2

MADONNA, SIENESISCH

Eine zweite sienesische Komposition von sanfter und reiner Empfindung gibt eine heilige Jungfrau, die einherschreitet, ihr Kind auf dem Arme tragend (Abb. 2). Das gefällige Motiv hat später Filippino auf einen Tabernakel in Prato wieder aufgenommen.

Abb. 4. Madonna von Pinturrichio

Eine dritte sienesische Komposition ist eine zarte Arbeit des Sano di Pietro, es stellt in Tondi den Schmerzensmann auf gepunztem Goldgrund zwischen der Jungfrau und Johannes dar (Abb. 3).

Eine ähnliche Aufgabe behandelte Pinturrichio in einem jugendfrischen Bilde. Es stellt dar, wie unsere liebe Frau durch eine frühlingsgrüne Landschaft

schritt, einen Moment vor einer Balustrade haltmachte, worauf sie ihr kräftiges Kindlein hat treten lassen (Abb. 4).

Die richtige Bestimmung des nächsten Bildes stammt von Bernhard Berenson; er schrieb es Amico Aspertini zu. Es ist einer jener grämlichen Männerköpfe,

Abb. 5. Portrait von Amico Aspertini

wie sie bei der Gruppe von Zusehern erscheint, die auf dem Fresko in San Frediano zu Lucca, den Wundertaten des h. Frigidianus, beiwohnen (Abb. 5).

Beginnen wir die jetzt antretenden Lombarden mit einem Werke des Deffendente Ferrari, so erscheint uns ein Werk von so wunderbarer Erhaltung, als wäre es erst gestern aus der Hand des Malers hervorgegangen (Abb. 6). Die

Abb. 6.

MADONNA VON DEFFENDENTE FERRARI

Abb. 7. Madonna von Boltraffio

säugende Jungfrau gemahnt in ihrer Strenge an nordische Kunst. Das Bild von Boltraffio gibt uns die Jungfrau mit dem Jesuskinde und seinem Gespielen (Abb. 7). Boltraffio ist da noch ganz schlicht, und bringt noch nichts von seinen späteren märchenhaften Erfindungen.

Eins der neuesten Erwerbungen der Sammlung ist das Bild von Foppa; es ist aus seiner spätesten und reifsten Periode. Eine Madonna mit Engeln, reizend

ist das Kindlein mit den Kirschen, die beiden erwachsenen Engel sind als liebliche Mädchen gebildet, die beiden Putti sind zwei pausbackige Knaben.

Von Zanganelli begrüßen uns zwei farbenglühende Mädchengestalten, zwei

Abb. 8. Madonna von Carotto

königliche Jungfrauen, beide das Haupt mit Kronen geschmückt, beide mit Siegespalmen. Die eine mit dem Dolch im Busen ist die heilige Giustina dei Boromeo, die andere mit dem Rade Katherina von Alexandrien.

Von den venezianischen Bildern führt uns das schlichteste, ein Bild der

heiligen Jungfrau, nach Verona; es ist aus der Raffaelischen Periode des Carotto, die ihm durch Giulio Romano vermittelt wurde (Abb. 8). Es ist auf dem schönen Renaissancestuhle, in dem die Madonna sitzt, bezeichnet: „JO. F. CAROTVS. F.“ Das Kind hält einen Falter an einem Faden, ein Faden war schon bei einem älteren

Abb. 9. Der Schmerzensmann von Parentino.

Werke Carottos verwendet in der Akademie zu Venedig, wo die heilige Jungfrau als Nähterin dargestellt ist. Zwei Männer, die auf einem Bilde im Hintergrunde disputieren, kehren auf einer Komposition Carottos im Städelschen Institute wieder. Der seltene Parentino vertritt die Svarconesce Richtung (Abb. 9). In einer sich frisch begrünenden Osterlandschaft sitzt der Schmerzensmann, die

Dornenkrone auf dem Haupt, den Strick um den Hals. Magdalena mit dem Salbgefäß kniet anbetend zu seinen Füßen.

Die ferraresische Ausstrahlung der venezianischen Malerei repräsentiert hier ein Bild aus der mittleren Zeit des Dosso Dossi. Aus derselben Zeit ist seine michelangelesche heilige Familie in der Galerie des Capitols. Das turbanartig auf-

Abb. 10. Portrait von Dosso Dossi

gekämmte Haar ist hier in ein Netz gelegt, von derselben Farbe wie das Kleid der heiligen Jungfrau dort (Abb. 10).

Wir schließen mit den stadtvenezianischen Bildern mit Alvise Vivarini (Abb. 12), mit Bartolomeo Veneto (Abb. 11) und mit Sebastian.

Alvise Vivarini hat für seine Porträts lebensgroße Studienköpfe gezeichnet, die er nach der Erinnerung ohne Benützung des Modells in Farben setzte. Das

Abb. 11.

PORTRAIT VON BARTOLOMEO VENETO

führt zu einer gewissen Gleichmäßigkeit in der Bildung der Hautfarbe. Ihm mangelte jenes zarte Gedächtnis Hans Holbeins, der sich der Nüance der Mitteltöne erinnerte. Das vorliegende Bild ist ein gutes Beispiel mit der gesunden, frischen, gleichmäßigen Carnation. Das rote Kleid erhöht die Lebhaftigkeit des Kolorites.

Abb. 12. Portrait von Alvise Vivarini

Das Porträt Sebastians ist von ganz besonderer Schönheit, es gehört der frühen Zeit an, etwa dem Jahre 1507 oder 08, in dem die Fornarina der Uffizien entstand. Wenn ein Irrtum in der Betrachtung der Jugendwerke Sebastians geschah, so geschah das dadurch, daß man die Orgelflügel in San Bartolomeo in Venedig für Werke Sebastians hielt. Diesen Irrtum hatte schon Cavalcaselle verbessert, der sie für Arbeiten des Rocco Marconi erkannte; die Lokalschrift-

steller vom Beginne des 19. Jahrhunderts zeigten, daß daran fast alles neu ist. Das schöne Bild bei Tucher, ein Mann in pelzbesetzter Schaube, gehört zu den hervorragenden Jugendbildern, es ist später als das dem Giorgione zugeschriebene Bild aus Padua in Berlin, aber früher oder gleichzeitig mit den vollgesichtigen Frauen, als der Herodias bei Salting, der Magdalena bei Cook in Richmond oder dem Altarbild in S. Giov. Crisostomo.

Daran schließen sich wohl am besten ein paar Bilder aus der pireneischen Halbinsel:

Elisabeth von Valois, die älteste Tochter Heinrich II. und der Katharina von Medici, die zweite Gattin Philipp II., jedem Deutschen vertraut als die Königin in Don Carlos, wurde von Sanches Coello in einem lebensgroßen Porträt gemalt, das sich in der kaiserlichen Galerie in Wien befindet. Die Tracht hält die Mitte zwischen der spanischen und französichen. Die rote Robe hat den spanischen Glockenschnitt, das gegitterte Chenilleleibchen gleicht völlig dem, das ihre Schwägerin Elisabeth von Oesterreich, die Frau Karl IX., auf dem Bilde François Clouets im Louvre trägt. Würde nicht die Aehnlichkeit mit ihren Geschwistern die Bezeichnung der Dargestellten verbürgen, so wiese noch eine im Haare steckende Schmucknadel auf sie hin, die als Y gestaltet ist.

Das Bild bei Baron Tucher ist nach einer Aufnahme gemalt, in einer dunkleren Tracht, von mehr Geschmack als das prätentiöse Staatsporträt der kaiserlichen Galerie. Es wurde in Madrid erworben und ist das einzige Bild der Sammlung im Originalrahmen.

Die Kaiserin Isabella. Am 5. Oktober 1544 hatte Tizian an den Kaiser zwei Porträts seiner Frau abgeschickt, die damals schon fünf Jahre tot war. Ihre Porträts mußten also nach einem Originale gemalt sein, das von Spanien nach Venedig geschickt worden war. Ein Exemplar eines solchen Vorbildes befindet sich in der Porträtsammlung der kaiserlichen Galerie in Wien. Es ist eine müßige Erfindung, daß das Original auf eine Aufnahme des Antony Moor zurückginge. Eines der Bilder, das Tizian darnach ausführte, ist in der königlichen Galerie des Prado in Madrid. Das andere der beiden in Tizians Briefe erwähnten Bilder ist jetzt verschollen. Jedoch ist ein alter Stich von Pieter de Jode darnach vorhanden. Darnach legte die Kaiserin die rechte Hand auf den Tisch, die linke hielt Blumen.

Das Bild der Kaiserin bei Baron Tucher stimmt weder mit den Bildern Tizians, noch mit seinen Vorbildern überein. Dieses Bild, oder zum wenigsten das Exemplar, das ihm zugrunde lag, war wohl von einem Portugiesen noch in der Heimat der Kaiserin gemalt. Es zeigt uns Isabella auch jünger, vielleicht noch als Mädchen. Sie war eine Tochter Emanuels von Portugal, der in dritter Ehe mit der Schwester des Kaisers, Eleonore, vermählt war.

Das Porträt der Königin Isabella, der Gattin Philipp IV. Es ist ein Staatsporträt, aus dem Atelier des Velazquez herrührend, und zeigt uns die Tochter Heinrich IV. in ganzer Figur.

Gravüre Münchner Graphische Gesellschaft Pick & Co.

MADONNA VON BENOZZO GOZZOLI

ZUR GESCHICHTE DER CAESARENBILDER VON TIZIAN

VON GEORG GRONAU

Auf die Bilder der römischen Kaiser, die Tizian im Jahre 1537 für den Herzog Federigo Gonzaga von Mantua begonnen hatte, ist die allgemeine Aufmerksamkeit neuerdings wieder gelenkt worden, seit man die für untergegangen geltenden Werke in der königlichen Residenz in München wiedergefunden haben wollte.

In einem längeren Aufsatz, der im fünften Heft der „Zeitschrift für bildende Kunst" des laufenden Jahrgangs erschienen ist, hat Herr Kunstmaler Manuel Wielandt die Gründe dargelegt, die ihn veranlassen, jene Bilder in München mit Tizians Originalen zu identifizieren.

In Fragen über Originalität entscheidet das Studium des Kunstwerkes selbst. Dieses mag in manchen Fällen zwingende innere Gründe aufzuweisen haben, die stark genug sind, alle äusseren Bedenken niederzuschlagen. Da ich bisher die Originale nicht gesehen habe, versage ich es mir, ein Urteil über sie abzugeben; es darf aber bemerkt werden, daß die Bilder in den trefflichen Lichtdrucken, die Herrn Wielandts Aufsatz begleiten, einen nicht günstigen Eindruck erwecken. Ja, ich wage zu behaupten, daß jeder Kenner aus gewissen Einzelheiten z. B. aus der schematischen Behandlung der Hemdkrause bei Galba und Nero sofort auf Kopien eines nicht eben hervorragenden Meisters schließen würde.

Doch Erfahrung lehrt, daß man auf Nachbildungen allein keine Schlüsse bauen soll. So wollen wir versuchen, von anderer Seite an die Frage heranzukommen, und nachprüfen, ob Herrn Wielandts historische Nachweise, aus denen sich ergibt, unter welchen Umständen die Mantuaner Bilderfolge nach München kam, standhalten.

Herrn Wielandts Theorie ist, ganz kurz gesagt, daß die Bilder, welche, wie wir wissen, 1628 in den Besitz des englischen Königs Karl I. gelangt waren, 1636 aus Staatsgründen an den spanischen Gesandten übergeben worden seien; dieser — es war der Graf d'Ognate — habe sie dem bayerischen Kurfürsten Ferdinand II. überbracht, als er ihn in Regensburg wegen der Verhandlungen aufsuchte, die die Herausgabe der Rheinpfalz zum Gegenstand hatten. Die Bilder fehlen noch in dem Inventar der Residenz von 1623, sind aber im nächstfolgenden von 1644 aufgeführt; sie werden in anderen Inventaren des 18. Jahrhunderts als „Originale Tizians" bezeichnet.

Dagegen hatte man bisher angenommen, daß die Caesarenbilder aus Karl I. Sammlung in die Galerie des Alcazar in Madrid gelangt und dort, wahrscheinlich bei einem Brande im Jahre 1734, zugrunde gegangen seien.

Wie man auch die späteren Schicksale der Bilder annimmt: beiden Versionen gemeinsam ist, daß sie einen Bestandteil der Sammlung Karl I. gebildet haben. Ja, diese Folge der zwölf Caesaren — elf waren von Tizian, den zwölften hatte Giulio Romano dazu gemalt — galt als eines der Glanzstücke der Mantuaner Erwerbung, auf das wiederholt besonders verwiesen wird. Es ist bekannt, welch ein Sammler großen Stiles der englische Monarch gewesen ist, wie äussere Mittel, feine Kennerschaft, glückliche Umstände zusammentrafen, um seine ganz einzige Galerie zu schaffen. Ein englischer Forscher hat diese und die Schicksale der Bilder, die sie enthielt, in einem sehr anregenden Buche behandelt.

Man kennt das Los, das den König traf. Die von ihm gesammelten Kunstschätze wurden 1648–1652 von staatswegen versteigert und gingen in den Besitz von englischen und auswärtigen Liebhabern über. Manches fand den Weg in königlich spanischen Besitz. „Als das Parlament die Inventarisierung und Veräusserung beschloß" (23. März 1648), heißt es in Justis klassischem Werk über Velazquez, „besaß Spanien einen Diplomaten in London, der sich von Anfang an mit den Parlamentariern auf besten Fuß stellte, Don Alonso de Cárdenas." Er war der erste, der diese Sachen kaufte. Ihm wurden die Caesaren angeblich zum Geschenk gemacht.

Seither kommt die Serie in den spanischen Inventaren vor. Sie bildete das Glanzstück des Bildnissaales in der großen Südgalerie des Alcazar. In den Inventaren von 1666 und 1686 werden die Caesaren aufgeführt; elf von Tizian, der zwölfte von van Dyck (Justi, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen X, S. 183 und Velazquez II, S. 191).

Hiergegen aber steht Herrn Wielandts Meinung. „Es kann sich", sagt dieser, „nur um Kopien, und zwar in England entstandene, handeln." Merkwürdig wäre es freilich, daß ein Kenner vom Range König Philipp IV. von Spanien sich durch Kopien täuschen ließ: er, der die kostbarsten Tizians der Welt sein Eigen nannte.

Hören wir, was ein einwandfreier Zeuge, der Florentiner Gesandte, an den Großherzog von Toskana berichtet. „An Signor Don Luis de Haro, schreibt dieser am 9. September 1652, sind aus London fünfzehn Bilder von Tizian gelangt, die S. Excellenz für 16 000 Scudi erworben hat. Es sind die zwölf Caesaren, die früher den Herzögen von Mantua gehört haben, zwei Madonnen und eine Porzia Romana. Die zwölf Caesaren hat Don Luis de Haro Seiner Majestät geschenkt. Sie haben etwas gelitten; eines, sagt man, ist fast ganz ruiniert, doch ist die Kopie von der Hand des van Dyck dabei, die das Uebel völlig wieder gut macht. Sie sind dem König sehr willkommen gewesen, wie es so ausgezeichnete Werke verdienen." (Justi, Velazquez II, S. 196, Anm. 1.)

Philipp IV. gelangte also nach Aussage des Florentiner Gesandten am spanischen Hof in den Besitz der ehemals mantuanischen Caesaren. Aber es waren eben, sagt Herr Wielandt, Kopien; „denn durch Lord Egertons Zeugnis ist festgestellt, daß die Originale bereits 1636 durch Karl I. weggegeben wurden, sich also nicht mehr unter seinem 1651–1652 verkauften Nachlaß befinden konnten". Auf diese Angabe kommt Herr Wielandt wiederholt zurück: „schon im Jahre 1636", heißt es an anderer Stelle von den Bildern, „waren sie laut Zeugnis einer im Briti-

schen Museum aufbewahrten Handschrift des Lords Egerton, Earl of Bridgewater, aus Staatsgründen dem spanischen Gesandten übergeben worden".

Diese Angabe hat mir einiges Kopfzerbrechen gemacht, da Herr Wielandt seine Quellen nur sehr summarisch angibt. Ich glaube jetzt zu wissen, woher er sie genommen hat und damit den Beweis erbringen zu können, daß dieser Kern- und Angelpunkt des Nachweises, den Herr Wielandt führen wollte, auf einem Mißverständnis ruht, das einmal Crowe und Cavalvaselle begangen haben. Es ist wirklich ein äußerst seltener Fall, daß man diese überaus gewissenhaften Autoren, deren Namen jeder Forscher nur mit tiefster Ehrfurcht nennen kann um so mehr, je häufiger er sie benutzt (und nachgeprüft) hat –, auf einem Versehen ertappt. In ihrem Werke über Tizian, Band I, S. 346, Anm. 47 liest man: „die Abgabe an den spanischen Gesandten in London erwähnt die Handschrift Egertons von 1636 im Britischen Museum." Aber auch ohne weiter zu gehen, hätte ein aufmerksamer Leser herausfinden können, dass es sich hier um einen lapsus calami der Autoren (wenn nicht gar ein Versehen des Setzers) handelt, denn im Text oben heißt es, daß die Caesaren „nach der Zerstreuung der Galerie Karl I. von Staats wegen an den spanischen Gesandten gegeben wurden," d. h. nach 1648.

Geht man nun auf den Autor zurück, den sie an dieser Stelle zitieren, auf J. J. Cartwight, der in der Zeitschrift „The Academy" — vom 18. April 1874, S. 441 — Mitteilungen über die Schicksale der Galerie Karl I. gemacht hat, so findet man, daß seine Angaben auf einem Manuskript des British Museum beruhen, welches der Abteilung angehört, die man nach ihrer Provenienz „Egerton Manuskripte" nennt. Der betreffende Band, den ich selbst vor einer Reihe von Jahren benutzt habe, führt die Nummer 1636 (daher zitiert „Egerton MS. 1636"). Er enthält Aufzeichnungen eines viel gereisten englischen Kunstkenners R. Symonds über die Kunstwerke aus Karl I. Sammlung; sie tragen meist die Daten 1651 und 1652. Hier findet sich denn auch die von Crowe und Cavalcaselle zitierte, von Herrn Wielandt wiederholte Angabe: „der Staat gab ihm — d. h. dem spanischen Gesandten die elf Caesaren von Titian ... Sie kosteten dem König 100 Pfund das Stück; es waren ihm 12000 Pfund dafür geboten worden."

Die Stelle, mit welcher Herr Wielandt beweisen wollte, daß die Caesaren Tizians von Karl I. an den spanischen Gesandten gegeben worden waren, der sie dem bayrischen Kurfürsten aus politischen Gründen überbracht habe: gerade diese ist ein wichtiges Glied in der Kette der Beweise gegen die Echtheit der Münchener Bilder. Denn aus ihr geht unzweifelhaft hervor, daß jene Caesaren aus Mantua sich bei Karl I. Tode noch in seiner Sammlung befanden, daß sie an den spanischen Gesandten Alonso de Cárdenas 1651 oder 1652 gegeben (oder von ihm gekauft?) wurden; es sind dieselben Bilder, die im September 1652 in Spanien eintrafen, und etwas mehr als zwölf Jahre später in der Bildergalerie des Alcazar aufgestellt wurden.

Die Bilder, die zwischen 1623 und 1644 in der Münchener Residenz auftauchen, können es demnach nicht sein.

Die Originale aus Mantua können wir bis zum Jahre 1686 als im Alcazar

vorhanden feststellen. Dies ist die letzte unbedingt sichere Nachricht über die Bilder, die man kennt. Auf einer Vermutung beruht die Annahme, daß sie im Jahre 1734 bei dem Brande jenes Königsschlosses zugrunde gegangen seien: denn wie die Caesaren, verschwindet seit diesem Jahre eine auffallend große Zahl tizianischer Bildnisse, ohne daß sie je sich wieder haben nachweisen lassen. Doch bleibt eine geringe Möglichkeit bestehen, daß jene Folge, vom Brande verschont geblieben, zu einem bisher nicht bekannten Termin — wohl um die Wende des Jahrhunderts während der Zeit der spanischen Kriege — aus Spanien fortgekommen sei. Diese Annahme würde zur Gewißheit, falls es sich bestätigt, was Geheimrat Bode aus Lord Brownlows Munde erfahren hat, daß nämlich die in seinem Besitze befindlichen Caesaren auf der Rückseite den Brandstempel der Sammlung Karl I. tragen. In diesem Falle müssen jene Bilder unbedingt als die Mantuaner Originale angesehen werden.

Dies festzustellen muß einer Ueberprüfung vorbehalten bleiben. Gesetzt aber, diese Aussage des englischen Lords bestätigt sich nicht, so würde die Frage nach dem Wert der Münchner Folge zur Rekonstruktion der verlorenen Originale, die jüngst von Dr. Habich mit Lebhaftigkeit aufgeworfen und im günstigen Sinne beantwortet worden ist, abermals an Interesse gewinnen. Aber wer sie sachkundig beantworten will, hat die Pflicht, die sämtlichen existierenden Folgen mit einander zu vergleichen: die von Crowe und Cavalcaselle angeführte aus der Familie d'Avalos in Neapel, von der Hand des Bernardino Campi, die Kopien im Provinzialmuseum zu Hannover, deren Wert Claude Phillips höher veranschlagt, als den der Caesaren Lord Brownlows, und endlich die fast vollständige Reihe (nur ein Stück fehlt), die jüngst Dr. Emil Schäffer in Berlin erwarb. Erst nach kritisch-abwägender Betrachtung dieser vier Serien, wozu noch der Vergleich mit Sadelers eleganten Stichen kommen muß, darf man es wagen, den wirklichen Wert der Caesaren in der Münchener Residenz bestimmen zu wollen.

CHRISTIAN WENZINGER'S ÖLBERG AUS STAUFEN IN DER NEUEN STÄDTISCHEN SKULPTURENSAMMLUNG IN FRANKFURT A. M.

VON GUSTAV MÜNZEL.

Da die Kunstwissenschaft ihre Tätigkeit bisher vorzüglich den älteren Perioden zugewandt hat, so mußte sich die Barockkunst Deutschlands mit einer mehr summarischen Behandlung begnügen. Selbst den nicht sehr zahlreichen bedeutenden Künstlern dieser Zeit wurde noch nicht die gebührende Würdigung zuteil. Zu diesen gehört ohne Frage Christian Wenzinger. Von universalem Geiste war er auf allen Gebieten der bildenden Kunst tätig, Malerei und Architektur verdanken ihm beachtenswerte Werke, seine hervorragende Stellung aber erringt er durch die Qualität seiner plastischen Arbeiten.

Ueber sein Leben sind nicht viele Nachrichten erhalten.[1]) Geboren am 10. Dezember 1710 zu Ehrenstetten bei Freiburg i. B. als der Sohn eines Müllers, bezog er im Alter von ungefähr 20 Jahren die Academie des Beaux-Arts in Paris, wo er mit Auszeichnung studierte. Von dort ging er auf längere Zeit nach Italien, sein hauptsächlichster Aufenthalt war Rom. Nach dem Norden zurückgekehrt, arbeitete er in der Schweiz und in Deutschland. Im Jahre 1755 erwarb er in Freiburg i. B. das Bürgerrecht; seine Arbeiten machten ihn zu einem angesehenen und wohlhabenden Manne, er wurde Ehrenratsherr und stiftete mit seinem beträchtlichen Vermögen das städtische Hospital. Am 1. Juli 1797 beschloß er in Freiburg sein langes, arbeitsreiches Leben.

Obwohl einige Arbeiten Wenzingers neuerdings in verschiedenen größeren Werken Erwähnung gefunden haben, so wurde er eingehender doch nur in Zeitschriften lokalgeschichtlichen Inhaltes behandelt, und sein Name ist darum der Allgemeinheit ziemlich unbekannt geblieben. Um ein Bild von seiner Tätigkeit zu geben, seien hier aus der grossen Zahl seiner Werke nur die vorzüglicheren angeführt. Sein umfangreichstes Werk ist wohl seine Arbeit an der nach dem Plan Bagnatos neuerbauten Stiftskirche zu St. Gallen.[2]) Dort schuf er nicht nur die innere dekorative Architektur des Schiffes, eine glänzende Leistung, sondern auch die Deckengemälde und eine ganze Reihe von vortrefflichen Relief- und

[1]) Schäfer, Christian Wenzinger, Zeitschrift Schau-ins-Land, 19. Jahrl. 1893. S. 24 ff. Albert, Christian Wenzinger, zur Erinnerung an dessen hundertjähr. Todestag, Schau-ins-Land. 24. Jahrl. 1897, S. 1 ff.

[2]) Fäh, Die Kathedrale in St. Gallen, Zürich (ohne Jahr) S. 10. Mit Tafeln.

Freiplastiken. Ebenso führte Wenzinger bei der Neuerrichtung der Abteikirche zu St. Blasien durch d'Ixnard die leider heute durch Brand zerstörten Malereien der Kuppel und mehrere Bildwerke aus.[1]) Eine ganz von ihm herrührende architektonische Arbeit ist das schöne Schloß der Freiherren von Sickingen in Ebnet[2]) bei Freiburg. Von Wenzingers Bauten in der Stadt Freiburg selbst seien erwähnt das ehemalige Deutschordenshaus in der Salzstrasse mit dem prächtig geschmückten und gegliederten Portal und sein eigenes Haus „zum schönen Eck" am Münsterplatz mit den charakteristischen Masken an der Fassade und der höchst originalen Treppenanlage. Als bedeutende Skulpturen Wenzingers in Freiburg mögen hervorgehoben sein die ungemein graziöse Madonnenstatue im Giebelfelde eines Hauses der Löwenstraße[3]), das große Grabmal des Generals von Rodt und das meisterhafte Taufbecken[4]), beide im dortigen Münster.

Durch einen glücklichen Umstand ist es mir gelungen, ein weiteres Werk Wenzingers wieder aufzufinden, das zu seinen besten Schöpfungen gezählt werden darf. Es ist der hier besprochene Oelberg von der Pfarrkirche in Staufen.

Die ungefähr 4 Stunden von Freiburg gelegene kleine Stadt Staufen hatte in den Kriegen unter Ludwig XIV. und XV. viel zu leiden. So wurde im Jahre 1690 die wertvolle Kirche mit ihren zahlreichen Kunstschätzen von den Franzosen in Brand gesteckt, wobei auch ein großer Teil von Staufen in Flammen aufging. Die Stadt geriet durch fortdauernde Bedrängnisse auf lange Zeit hinaus in das tiefste Elend.[5])

Der im Jahre 1743 vom Abte von St. Blasien installierte Pfarrer Knecht, ein energischer Mann, war bemüht, Ordnung in die verfallenen Zustände zu bringen. Im Verlaufe dieser Tätigkeit kam er auch dazu, im Jahre 1745 an die Neuerrichtung des Oelbergs zu gehen. Der vorhandene Oelberg war durch Alter völlig zusammengebrochen, wahrscheinlich hatten zu seinem Verfall der Brand der Kirche und der Vandalismus der in ihr lagernden Soldaten das ihrige beigetragen. Die Ausführung des neuen Oelbergs wurde Wenzinger übergeben. An der südlichen Seite der Kirche neben dem Beinhaus wurde der Oelberg aufgestellt, dort blieb er bis in den Anfang der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts, wo er abgebrochen wurde. Die Figuren kamen in die Hände eines Privatmannes, der sie in einem Schuppen unterbrachte. Sie standen hier ganz unbeachtet. Das Inven-

[1]) Buisson, zur Baugeschichte der ehemaligen Benediktinerabtei St. Blasien, Schau-ins-Land, 33. Jahrl. 1906. Mit Abbildungen.

[2]) Schäfer, a. a. O. S. 27. Dort sind auch die Bauten Wenzingers in Freiburg besprochen. Mit Abbildungen.

[3]) Abgebildet bei Stork, Alte und neue Freiburger Grabdenkmäler, Schau-ins-Land, 34. Jahrl. 1907. S. 34.

[4]) Abbildungen dieser beiden Werke bei Schäfer a. a. O. S. 30 und 31.

Klassischer Skulpturenschatz von Reber-Bayersdorfer, München 1898, II. Band, Tafel 239 und 257; das zweite als Werk unbekannten Meisters.

Ebenso bei Dehio und Winter, Kunstgeschichte in Bildern, Leipzig 1900, Abt. 5. Tafel 82.

Kuhn, Allgem. Kunstgeschichte, Einsiedeln, Bd. 2, Gesch. der Plastik, S. 759 und Einschaltbild zu S. 760. Bei diesem beide als Werke Wenzingers.

[5]) Hugard, Staufen während des pfälzischen Erbfolgekrieges 1688–97. Schau-ins-Land, 34. Jahrl. 1907. S. 88 ff.

Abb. 1

CHRISTIAN WENZINGER

tar der Kunstdenkmäler Badens erwähnt sie nicht, und auch in der Beschreibung der einzelnen Baudenkmäler Staufens ist zwar das Beinhaus als abgebrochen angeführt,[1]) – es wurde ungefähr zehn Jahre nach dem Oelberg (im Jahre 1882) niedergerissen, — hingegen der früher daneben aufgestellte Oelberg ist übergangen.

Als sich der künstlerische Wert der Figuren gezeigt hatte, wurden Nachforschungen nach ihrer Herkunft angestellt, die das mitgeteilte Resultat ergaben. Es ist nämlich ein Tagebuch des Pfarrers Knecht vorhanden[2]), durch das die Fragen nach dem Ursprung des Werkes, dem Namen des Meisters und der Zeit der Entstehung in der bestimmtesten Weise beantwortet wurden. Ein Eintrag in den Aufzeichnungen zu dem Jahre 1745 lautet: Mons oliveti in coemeterio aderat vetustate penitus collapsus. advertens devotio parochianorū erga Xrm in horto agonizante, opera et auxilio D. Wenzinger āō 1745 figuras confeci, ac demū in forma, qua prostat, exstruxi. Libenter ex puro lapide totū aedificiū fieri curassem, verū cum fundamentū ad tanta molem sustinendam haberi non poterat, moles iam imposita iterū destruenda, atque tectū ex ligno faciendū erat.

Die Figuren befanden sich in einem Zustand großer Verwahrlosung, eine dicke Schmutzkruste bedeckte sie, und viele Gliedmassen waren abgebrochen. Nach der mühsamen Reinigung und Zusammensetzung der verschiedenen Teile ergab sich, daß mehrere Gliedmassen ganz oder teilweise fehlten. Dreizehn Figuren waren erhalten, und zwar die drei schlafenden Jünger Petrus, Johannes, Jakobus, der Engel mit Kelch, Judas, sechs Häscher (die nach ihren Merkmalen genannt seien: Häscher bei Judas, Häscher mit Wolfskopf, mit Feldflasche, mit Laterne, das Schwert ziehend und die Halbfigur eines Häschers an der Mauer), eine trauernde weibliche Figur und ein männliches Reliefporträt. Ausserdem waren noch vorhanden das Bruchstück einer Halbfigur eines Häschers in Relief, ähnlich der erhaltenen Halbfigur, und ein linker Fuß. Es fehlte also von dem Ganzen der Mittelpunkt der Gruppe, der betende Christus, zu dem der vorhandene Fuß wohl gehört hatte. Sollte der Fuß nicht ein Ueberrest der Christusfigur sein, so müßte er von einem weiteren Häscher stammen. Ob der Oelberg ausserdem noch andere Figuren hatte, dafür fehlt jeder Anhalt; wahrscheinlich ist es nach der ganzen Anlage nicht.

Die Figuren sind ihrer Größe nach unter sich sehr verschieden, wie es durch ihre Verteilung im Raume bedingt war. Die drei Apostel und die weibliche Figur sind etwa halblebensgroß ausgeführt, die übrigen haben eine Größe von ungefähr ½ m bis 70 cm, nur der Häscher in Halbfigur hat 29 cm. Alle Figuren sind bis auf den Häscher mit Wolfskopf, den Häscher in Halbfigur, ebenso das erhaltene Bruchstück des andern Häschers in Halbfigur und das männliche Portrait, die in Relief dargestellt sind, Vollfiguren. Das Material der Figuren ist Terrakotta, nur der laternentragende Häscher ist, soweit man sehen kann, aus Stuck gebildet. Die für Deutschland in jener Zeit[3]) auffallende Wahl des ge-

[1]) Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, herausgegeben von F. X. Kraus. Bd. VI. I. Abt. 1904. S. 470.

[2]) Verwahrt im Archiv des kath. Pfarramtes in Staufen.

[3]) Die Zeit, wo auch in Deutschland vielfach Terrakottafiguren gefertigt wurden, um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, brachte auch Oelbergdarstellungen in diesem Material, wie

brannten Thons als Material ist nun nicht veranlaßt durch eine damals in der Gegend blühende Kunstindustrie in diesem Stoffe. Dessen Verarbeitung ging in Staufen nicht über die gewöhnlichen Hafnereibetriebe hinaus, wenn auch die Gegend reiche Lager guter Thonerde besitzt, die ja heute in den bekannten Läugerschen Kunsttöpfereien (in dem Staufen benachbarten Kandern) eine ausgiebige kunstgewerbliche Verwendung finden. Nicht durch das Beispiel einer bestehenden Kunstübung wurde Wenzinger zur Benutzung der Terrakotta bestimmt, sondern durch den Einfluß der Terrakottawerke Italiens, wo er sich lange aufgehalten hatte, und durch die Art seiner künstlerischen Natur. Da er darauf ausging, seinem Werke den Charakter höchster Lebendigkeit zu verleihen, mußte ihm ein Material willkommen sein, das so leicht bearbeitet werden konnte, daß es jeder seiner Ideen bereitwillig entgegenkam und ihm eine schnelle Ausführung der Arbeit erlaubte. Wo diese bei anderen Werken durch das Material oder die Technik sich langwierig gestaltete, können wir in einigen Fällen feststellen, daß Wenzinger selbst nur das Modell oder die Zeichnung übernahm und die Fertigstellung einem andern ausführenden Künstler überließ — eine Trennung der Funktionen, wie sie sich in der damaligen Zeit häufig findet. So ist der Taufstein im Münster in Freiburg im Breisgau dem Entwurfe nach zweifellos von seiner Hand, während die Uebertragung in Stein von einem andern Bildhauer, namens Härr herrührt.[1]) Ebenso bediente er sich für verschiedene seiner Werke in der Abteikirche zu St. Gallen ausführender Künstler, die nach seinen Entwürfen arbeiteten.[2]) Bei seiner Arbeit in Staufen war durch das Terrakottamaterial eine solche Trennung von Entwurf und Ausführung nicht vonnöten und darum gelangt auch im kleinsten Teile seine Intention mit voller Unmittelbarkeit zum Ausdruck.

Zur Verstärkung der Wirkung wurden die Figuren gefaßt. Durch die kräftig charakterisierenden Oelfarben, die, von der Schmutzschicht wie durch eine Decke geschützt, nach der Reinigung wieder gut hervorgetreten sind, wird der Eindruck der plastischen Formen wesentlich unterstützt. — Um die künstlerische Bedeutung Wenzingers und seine eigenartige Stellung in der Barockplastik deutlich zu machen, möge es gestattet sein, die Analyse der einzelnen Figuren etwas eingehender zu halten.

Die drei schlafenden Jünger. (Abb. 1—3.) Liegt eines der vorzüglichsten Merkmale der Barockplastik in der Leichtigkeit der Gestaltung, so sind die drei schlafenden Jünger Wenzingers besonders bezeichnende Werke dieser Zeit. Aber während viele Arbeiten des Barock sich in diesem Können erschöpfen, gehen die Werke Wenzingers durch die Kraft der Beseelung weit darüber hinaus; bei ihnen besteht die virtuose Technik nicht spielerisch um ihrer selbst willen, sondern sie muß dazu dienen, in jedem Glied, in jeder Falte des Gewandes das Ganze so signifikant wie möglich zu machen.

---

die zu Mengen in Württemberg. Vgl. darüber Hafner, der Oelberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen. Archiv für christliche Kunst, 16. u. 17. Jahrgang 1898—99, S. 90 ff.

[1]) Kempf und Schuster: Das Freiburger Münster. Freiburg i. B. 1906. S. 172.

[2]) Wenn auch die Angabe, daß der Maler Wannenmacher die Kartons Wenzingers ausgeführt habe (Schäfer, a. a. O. S. 26), nach Fäh nicht stichhaltig ist (Fäh: a. a. O. S. 10), so wird doch von einem andern Künstler, dem Bildhauer Sporer, bemerkt, daß er in den Diensten Wenzingers stand (Fäh a. a. O. S. 8).

Petrus (Abb. 1) auf einer Felsbank sitzend, stützt den ganz auf die Seite gesunkenen Kopf mit dem linken Arm, die (abgebrochene) rechte Hand ruhte auf dem Schwerte im Schoße. Die Bildung des traditionell behandelten Kopfes tritt zurück gegenüber seiner Haltung zu dem stützenden Arm, in der die Lösung der Glieder durch den Schlaf sehr gut zum Ausdruck kommt. Nur so viel Kraft liegt in diesem Arm als gerade nötig ist, die Gestalt in ihrer Lage zu erhalten. Und diese Lösung zeigt die ganze Gestalt; schlaff wie die Glieder sind die Falten der Gewänder, ebenso matt ist die Haltung des widerstandslos sinkenden rechten

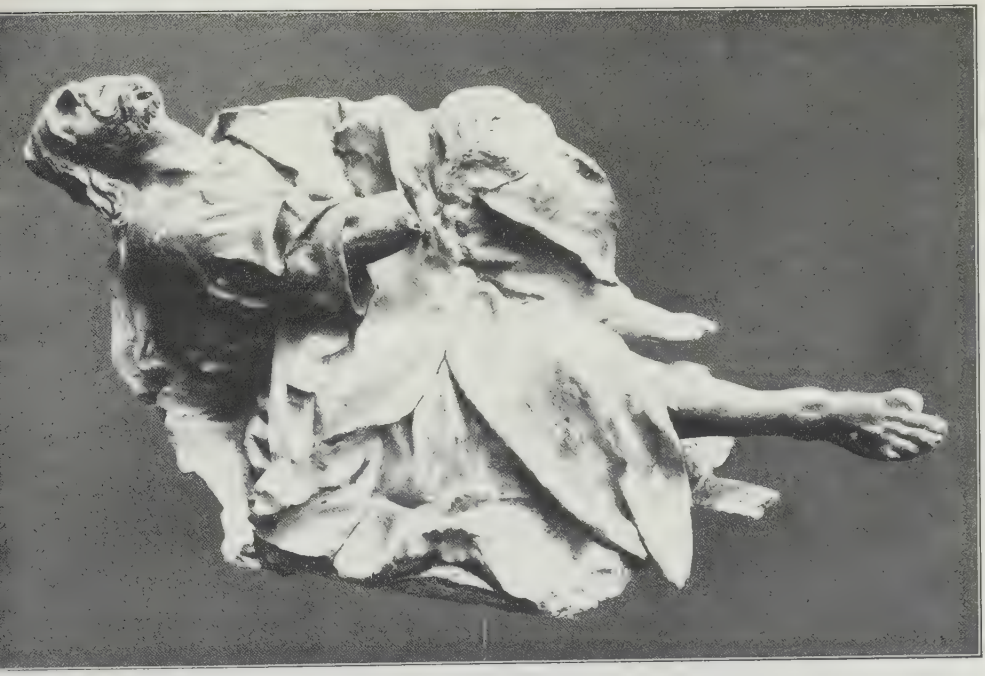


Abb. 2. Christian Wenzinger

Beines, wie die des tief nach unten hängenden, weit offenen Halsausschnittes des Kleides.

Ein ganz anderes Bild bietet der Jakobus (Abb. 2). Mit dem Rücken auf dem Boden liegend, hält er mit den fest ineinander verflochtenen Händen das linke Bein unter dem Knie scharf an sich gezogen, während das rechte gestreckt in der Luft schwebt. (Um möglichst viel von der Figur auf die Platte zu bringen, wurde sie für die Photographie hinten in die Höhe gehoben.) Der Kopf ist nach rückwärts gesunken, und der Mund steht offen. Eine eigentümliche Mischung von Wille und Willenlosigkeit, von Anspannung und Versagen der Kräfte liegt über der Gestalt, zu der Christus mit Recht sagen konnte: „Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.“ Es ist so, als ob der Apostel der Mahnung, zu wachen,

habe nachkommen wollen, und dann doch der Versuchung erlegen sei. Er hatte gesessen mit angezogenen Beinen, das eine noch mit den Händen umschlingend und an sich drückend, um der Lockung des Schlafes besser zu widerstehen. Dann wurde er doch von der Müdigkeit übermannt und fiel nach hinten. Dabei streckte sich das rechte Bein und blieb in der Schwebe. So zeigt der Körper, um sich in seiner gequälten Stellung zu erhalten, eine Spannung der angestrengten Muskeln der Arme und Beine, während in dem kraftlos zurückgesunkenen Kopf schon kampfloser ruhiger Schlaf herrscht. Und man merkt an dem tiefen Atem, von dem man den prachtvoll gearbeiteten Hals glaubt bewegt zu sehen, daß der Widerstand gegen die Macht des Schlafes, wie er sich noch in der Haltung des Körpers ausspricht, bald gebrochen und jedes Glied gelöst sein wird. Sehr wirkungsvoll unterstützt die Faltengebung des Gewandes den Eindruck des Körpers. Das Untergewand wird durch die Schwere des liegenden Leibes massig auf die Seite gedrückt, wo es sich in dicken, wuchtigen Furchen ordnet, und sein Aermel an dem gerade ausgestreckten Arm fällt straff nach unten. Der Mantel hingegen muß den zitternden Bewegungen des angestrengten Körpers nachgeben und bewegt sich in leicht veränderlichen Falten.

Der dritte der Jünger, Johannes (Abb. 3), ist nicht nur unter den drei schlafenden Aposteln, sondern unter allen Figuren des Oelbergs am bedeutendsten. Breit hingelagert auf niedrigem Stein sitzt der Jünger, das jugendliche Haupt auf die Brust geneigt. Mitten in tiefer Betrachtung überkam ihn der Schlummer, und so ruht er, fast mehr von seinem Sinnen überwältigt als vom Schlaf. Und dieser Zustand hat dem Apostel nichts von seiner Seele genommen, die ganze Gestalt ist von einer feinen Geistigkeit durchdrungen, die ihren Schlaf adelt. Die Geschlossenheit der Komposition und die einfachen Linien der Bewegung und des Umrisses geben der Gestalt eine Größe, die die vorhandenen malerischen Momente ganz zurücktreten läßt. Durch die Lagerung des Körpers und die Haltung der Arme, die den Leib zu beiden Seiten einrahmen und fest zusammenschließen, sowie durch die Anordnung des Mantels, die den Aufbau vollendet, entsteht die Form eines Dreiecks, dessen Seiten von schöngeschwungenen Linien gebildet werden. Besonders eindrucksvoll ist dabei die Ueberwindung der Schwierigkeit, auch auf der rechten Seite der Figur eine Linie herzustellen. Sie gelingt durch eine vornehme Bewegung der rechten Hand, die das Mantelende ein wenig einrafft, wodurch es mit einer leichten Einbuchtung die Fortsetzung der Armlinie bildet. Diese Zusammenfassung verleiht der edlen Schönheit der Gestalt eine solche Weihe und Kraft, daß sie durch den Schleier des Schlafes hindurch mit voller Unmittelbarkeit auf uns wirkt. Das ganze Werk atmet eine Stärke und Einfachheit des Ausdrucks, in dem wir die höchste Aufgabe der plastischen Formung verwirklicht sehen, die Monumentalität der Erscheinung; der Johannes ist die einzige der noch vorhandenen Figuren des Oelbergs, die diese Monumentalität aufweist. Die andern zeigen die Prinzipien der Barockkunst, das Malerische, das Charakteristische und die vielfache Bewegung, die Wenzinger in vollendeter Weise beherrscht. Für seine Kunst der Charakteristik zeugt die Differenzierung der drei schlafenden Jünger; die ganze Fülle seiner

künstlerischen Ideen spricht aus dieser Mannigfaltigkeit. Es ist ihm nicht genug, die drei Schlafenden rein äußerlich durch die Verschiedenheit ihrer Körperbildung und -haltung zu unterscheiden und sie im übrigen schematisch zu behandeln. Es

Abb. 3. Christian Wenzinger.

reizte ihn gerade das künstlerisch zu gestalten, worin die Jünger scheinbar übereinstimmen, ihren Schlaf.

Der Engel. (Abb. 4a.) Dem in seiner Seelenangst betenden Christus erscheint der Engel: Auf einer Wolke schwebend beugt er sich mit dem Kelch in der

Rechten zu ihm nieder. Die Bewegung des Niederfliegens ist festgehalten durch die ausgebreiteten Flügel und das Flattern des Mantels, der über das lose umgeschlagene Untergewand geworfen ist. Seine Gestalt ist von feiner Bildung, leicht und anmutig ist die Neigung des Körpers und die Haltung der Arme, doch erhält er durch den Ernst des länglichen Gesichts ein Gepräge von zarter Hoheit, wie sie die Bedeutung der Figur erfordert.

Abb. 4a und b. Christian Wenzinger.

Die Gruppe der Häscher und Judas. (Abb. 4b bis 7) Die Häscher (allein dargestellt ohne Begleitung von römischen Soldaten) sind mit einer merkwürdigen Mischung von Phantastik und Realismus gebildet. Kröpfe, Höcker, Warzen, klaffende Mäuler, Glotzaugen, unförmliche Nasen, zusammen mit einem merkwürdig vertrottelten Ausdruck der Gesichter, machen schon einen skurrilen Eindruck, der noch besonders durch den ganzen Aufzug, die Abgerissenheit der Kleidung verstärkt wird. Es sind verkommene Gestalten, deren Gewerbe in Ausführung niedrigster Dienste besteht, und für die ihre gegenwärtige Aktion ein Schergendienst ist wie jeder andere. Sie sind in zufällig zusammengeraffte, zer-

fetzte Lumpen gehüllt, ein Bettuch ist als Mantel verwandt, ein Wolfskopf als Mütze, zu einem hohen Stulpenstiefel mit breitem Kragen trägt einer an dem andern nackten Beine einen niedrigen Schlappschuh, die traditionelle Feldflasche ist riesenhaft gebildet. Der lange Bursche mit der Wolfskopfmütze trägt unter seinem Bettuchmantel einen Säbel des 18. Jahrhunderts. Der Laternenträger hat zwar keine Schuhe, aber eine Art von Wadenstrümpfen an; außerdem ist er mit

Abb. 5. Christian Wenzinger.

einem mächtigen Kropf behaftet, der aber noch weit übertroffen wird von dem des kleinen Häschers in Halbfigur. Einer, wohl der Anführer, ist besonders phantastisch angezogen, Füße und Beine bis zu den Knieen sind mit Binden umwickelt, die durch Riemen zusammengehalten werden. Seine Hände stecken in großen Stulpenhandschuhen, auf dem Kopfe hat er eine Pelzmütze mit aufgeschlagenem Schilde, und über dem fransenbesetzten, hemdartig weiten Gewand trägt er noch einen wallenden Mantel. Die vornübergebeugte Haltung der vorwärts schreitenden Häscher ist die Stellung von im Dunkel suchend vorwärts dringenden Menschen. Ganz vorzüglich ist in dieser Geste der Häscher mit der

großen Feldflasche. Die weitgespreizten Beine, der gekrümmte Oberkörper in dem seltsamen Schoßrock mit den vielen Taschen und Knöpfen, und der auf dem vorgestreckten Hals sitzende Kopf mit dem halb blöden, halb rohen verquollenen Gesicht geben bei allem Abstossenden ein Bild von packender Eindringlichkeit. Es ist erstaunlich, wie dem Meister trotz des Widerwärtigen diese Wirkung gelingt.

Mit welcher Liebe Wenzinger an der ungemein lebhaft modellierten Häschergesellschaft gearbeitet hat, zeigt die Fülle von Einzelheiten und Beigaben, durch

Abb. 6. Christian Wenzinger.

die er jede Figur individualisiert und interessant gestaltet. Als Gesamterscheinung haben sie einen ganz eigenen Stil, in dem das, was fürchterlich an ihnen ist, durch die Mischung mit den phantastisch-komischen Elementen in das Groteske verwandelt wird.

Ganz anderer Art als die Häscher ist Judas (Abb. 7). Während jene durch ihre offene Roheit, Häßlichkeit und Komik charakterisiert sind, ist Judas frei davon. An die Stelle der körperlichen Mißgestalt der Häscher tritt bei Judas seelische Häßlichkeit. Er zeigt eine versteckte Arglist im Gesicht, die eben in der Tat

des Verrates am Werke ist. Und wie das Gesicht drückt die ganze Gestalt äußerste Verschlagenheit aus; biegsam und katzenhaft sind ihre Bewegungen, deren Eindruck noch durch die geschmeidigen, fließenden Falten des Gewandes erhöht wird. Es ist ein besonders feiner Zug, daß er sich zu seinem Werke an den entschlossensten der Häscher hält, den er mit einer Bewegung scheinbaren Vertrauens umfangen hält, um ihn dem Verratenen zuzuführen. Ungemein markant ist die Beziehung der beiden Personen aufeinander durch Stellung und Mienenspiel des einschmeichelnd redenden Judas und des finster lauschenden Häschers bezeichnet. Sie bilden eine Gruppe von größter Lebendigkeit.

Die beiden betrachtenden Figuren (Abb. 8 und 9). Während die bisher behandelten Figuren typisch sind für die Oelbergdarstellung in ihrer ausgebildeten

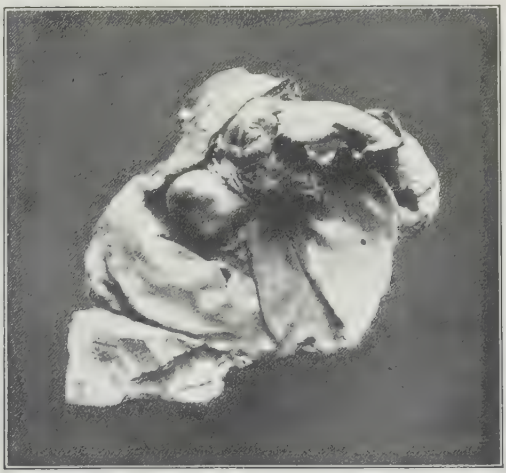


Abb. 7. Christian Wenzinger.

Gestalt, finden sich in diesem Oelberg noch außerdem zwei weitere, eine weibliche und ein männliches Brustbild. Beide sind als Zuschauer der Oelbergszene gedacht, stehen aber in keiner Verbindung miteinander und verlangen deshalb eine getrennte Behandlung.

Die weibliche Figur (Abb. 8), in ihrer Größe den Aposteln gleichend, ist in heftiger Ergriffenheit dem sich vor ihren Augen abspielenden Vorgange zugewandt. Der rechte Fuß steht auf dem Boden, mit dem linken Knie stützt sie sich auf einen Felsblock. Während die rechte Hand ein Tuch an die Wange drückt, ist der linke Arm klagend erhoben. Daumen und Zeigefinger an der linken Hand sind abgebrochen, sie waren ausgestreckt, wie man nach dem Ansatz erkennen kann, die drei übrigen Finger sind fest geschlossen. Die Gestalt ist mit einem weiten Untergewand und einem stark bewegten Ueberwurf so bekleidet, daß Arme und Beine fast ganz und ein Stück der schwach angedeuteten Brust frei bleiben. Das jugendlich schöne Antlitz, ähnlich dem des Johannes, ist von leiden-

schaftlicher Klage erfüllt, und wie dieses ist auch die ganze übrige Gestalt vom Ausdruck des gleichen Gefühls durchwühlt. Die frei fallenden verwirrten Haare, die erregte Bewegung der Glieder und die wilden Falten der Gewandung vereinigen sich mit dem Gesicht zu einem Bilde stärkster Heftigkeit des Schmerzes. So zeigt sich auch hier wieder, wie die ganze Figur in den Dienst des Gefühlsausdrucks gestellt wird. Diese Gestalt ist als Maria Magdalena zu deuten. Die Begründung dieser ikonographischen Deutung wird gesondert an anderer Stelle gegeben werden.

Bei den Figuren befand sich auch das Porträtbild eines Mannes (Abb. 9) in pelzverbrämtem, litzenbesetztem Rock. Die Hand des halb erhobenen linken Armes ist in die Höhe gestreckt, während die rechte in einem großen Muffe steckt. Das von wellig zurückfallendem Haar umrahmte Gesicht ist voll, die kraftvolle Nase gebogen, Unterlippe und Kinn sind fleischig, die Augen des schmerzlich verzogenen Antlitzes sind trauervoll nach oben gerichtet. Die durch diese Gemütsbewegung hervorgerufenen Falten lassen das Gesicht bedeutend älter erscheinen als es in Wirklichkeit ist. — Da dieses Bild mit den übrigen Figuren Material, Technik und Auffassung teilte, so lag es nahe, den gleichen Meister anzunehmen und es mit dem Oelberg in Verbindung zu bringen. Um darüber Sicherheit zu gewinnen, blieb, da keine Abbildung des Oelberges existiert, nichts anderes übrig, als unter Vorlegung einer Photographie des Porträtbildes bei Leuten, die den Oelberg noch vor dem Abbruch gesehen hatten, anzufragen, ob sich diese Figur damals auch im Oelberg befunden habe. Und tatsächlich waren noch Personen vorhanden, die dank des seltsamen Attributes, des großen Muffes, sich mit Bestimmtheit erinnerten, diese Gestalt im Oelberg gesehen zu haben.

Nachdem dies feststand, fragte es sich, wer der Dargestellte sei. Es war wahrscheinlich, daß es sich um ein Porträt von Wenzinger selber handle, das nach alter Sitte der Meister auf seinem Werke angebracht hatte. — Eine Vergleichung mit den vorhandenen Porträts brachte die Bestätigung. In Betracht kamen drei Oelbilder im klinischen Hospital, das Reliefbild am Balkon seines Hauses „Zum schönen Eck“ am Münsterplatz und das Relief auf seinem Grabstein auf dem alten Friedhof, sämtlich in Freiburg.[1]) Die drei Gemälde im Hospital, die als seine Porträts gelten, sind ohne Bezeichnung und von verschiedener malerischer Qualität. Eines davon stellt ihn en face dar als jungen Mann zwischen 20 und 30,[2]) das zweite als Mann zwischen 40 und 50 und das dritte als Greis zwischen 60 und

[1]) Der Grabstein ist abgebildet Schäfer a. a. O. S. 27.

[2]) Abgebildet Zeitschrift Schau-ins-Land 1897, 24. Jahrlauf, S. 3, in dem Aufsatz von Albert: Christian Wenzinger, zur Erinnerung an dessen hundertjährigen Todestag — als dessen Selbstbildnis, das von Schäfer in seinem Aufsatz über Wenzinger (a. a. O. S. 35) erwähnt sei. Nun charakterisiert Schäfer, der hier wie in seinem Buche über „Das alte Freiburg“ (Freiburg i. B. 1895, S. 105) nur von einem Bilde Wenzingers spricht, dieses so: ... „ein Selbstbildnis, das den Künstler im Alter von ungefähr 50 Jahren darstellt. Die Wiedergabe der scharfen kritischen Züge ist in diesem Bilde sehr lebendig und von einer Objektivität, welche den Dekorateur nicht vermuten läßt“... Da nun offenbar das Alter nicht das angegebene ist, auch die Gesichtszüge weder scharf noch kritisch sind, und das Bild einen sehr dekorativen Eindruck macht, so hat Schäfer bei seiner Beschreibung wohl nicht dieses, sondern das oben als zweites Porträt angeführte gemeint, auf das seine Charakteristik auch vollkommen zutrifft.

Abb. 8. Christian Wenzinger.

70 Jahren.[1]) Die beiden letzten geben ihn dreiviertel Profil. Durch die Vorder-

[1]) Dieses Altersporträt bringt übrigens eine neue Wahrscheinlichkeit über seine Autorschaft an einem Werke, das ihm bisher schon vermutungsweise zugesprochen wurde. Schäfer meint a. a. O. S. 31, daß der Entwurf des Hauses Nr. 16 der Löwenstraße mit der „zierlichen Madonna

ansicht des ersten Gemäldes ist die Vergleichungsmöglichkeit geringer, da Nasen- und Kinnformen des jugendlichen Gesichts nicht deutlich hervortreten, doch hat es die gleiche Stirnbildung wie das Oelbergrelief. Am meisten Aehnlichkeit mit diesem zeigt das zweite der Bilder, das wie das Balkonrelief in Knochenbildung und Fleischpartien damit völlig übereinstimmt, während naturgemäß bei dem Bilde des Greises wie bei dem Grabrelief des fast Neunzigjährigen die Aehnlichkeit sich mehr auf die Knochenbildung, Form des Schädels, der Nase und des Kinnes beschränken muss.

Nach dieser Beschreibung der Figuren noch einige Worte über ihre ehemalige Aufstellung. Der Oelberg befand sich in dem häufig vorkommenden, bühnenartig gehaltenen Bau, der auf drei Seiten geschlossen war, während die vierte die offene Schauseite bildete. Die Verteilung der Figuren muß bei dem Mangel einer Abbildung nach ihrer Größe und Ausarbeitung, sowie nach der Tradition der Oelbergdarstellung bestimmt werden. Sie waren so aufgestellt, daß die drei schlafenden Jünger, als die größten Figuren, im Vordergrunde ihren Platz hatten. Nach seiner Haltung und künstlerischen Anlage muß der Engel von der linken Seite, vom Beschauer aus, herabgeschwebt sein. Da Christus mit dem Engel eine Gruppe bildet, so hatte er gleichfalls auf der linken Seite und wahrscheinlich im Mittelgrunde seine Stelle. Die Häscher, an ihrer Spitze Judas mit seinem Begleiter, kamen, wie es ihre Kleinheit andeutet, aus dem Hintergrunde, und zwar von rechts. Von den beiden betrachtenden Figuren stand die große weibliche Gestalt an der linken Seite, während das Reliefbild Wenzingers auf der rechten Seite eingelassen war.

So war der Oelberg beschaffen, durch dessen Auffindung das Gesamtwerk Wenzingers auf das glücklichste bereichert wird, wie auch die spärlich überlieferten Lebensdaten des Meisters dadurch eine Ergänzung und Berichtigung erfahren. In dem Staufener Oelberg haben wir die früheste bekannte Arbeit Wenzingers vor uns. Bisher galten dafür der Schloßbau zu Ebnet in der Nähe von Freiburg von 1749—1751 und die Arbeiten an der Abteikirche zu St. Gallen.[1]) Man nahm darum an, daß er von seinem Aufenthalte im Ausland, in Frankreich und Italien, um das Jahr 1749 nach Deutschland zurückgekehrt sei.[2]) Dieses Datum muß nun um mindestens vier Jahre früher angesetzt werden, da er den Oelberg in Staufen nach der mitgeteilten Aufzeichnung des Pfarrers Knecht

im geschwungenen Giebelfeld des Mittelbaues" nach Zeit und Stilform wohl auch auf ihn zurückzuführen ist Nun befindet sich eben im Hintergrunde dieses Porträts von Wenzinger zur Andeutung seiner künstlerischen Tätigkeit auf einem Modellierschemel eine noch in Arbeit befindliche Madonna, die mit jener aus dem Giebelfeld große Aehnlichkeit in Gesicht und Haltung des Körpers und der Hände besitzt, so daß man ihm dieses Werk mit ziemlicher Sicherheit zuweisen kann. (Abbildung dieser Madonna bei Stork „Alte und neue Freiburger Grabdenkmäler", Schau-ins-Land, 34. Jahrlauf 1907, S. 44.)

[1]) Die ungefähre Zeitangabe um 1750, die Schäfer (a. a. O. S. 26) dafür auf Grund von Füsslis allgemeinem Künstlerlexikon (Band II, 1811, S. 726) gibt, kann durch Fähs Mitteilungen aus den Diarien des Fürstabts Cölestin II. (a. a. O. S. 8) dahin genauer bestimmt werden, daß Wenzinger erst 1757 die Malereien, Bildhauer- und Stuckarbeiten übertragen bekam.

[2]) Fäh, a. a. O. S. 9. Kempf, a. a. O. S. 139.

im Jahre 1745 ausführte. Auch steigt damit die Wahrscheinlichkeit, daß sich Wenzinger schon lange in Freiburg niedergelassen hatte, als er im Jahre 1755 das Bürgerrecht erwarb.[1]) Da Staufen und Ebnet in der Nähe Freiburgs liegen, so ist anzunehmen, daß er in der größeren Stadt seinen Aufenthalt hatte, wo er am leichtesten Aufträge erwarten konnte, die ihn dann auch in ihre Umgebung führten.

Will man ein richtiges Bild von der Bedeutung Wenzingers gewinnen, so muß man sich vor allem veranschaulichen, wie gefährlich die Gestaltungsprinzipien

Abb. 9. Christian Wenzinger

der Barockzeit für die Plastik sind, und wie leicht sie zur Uebertreibung führen. So sehr die leitenden Ideen seiner Zeit in ihm mächtig waren, er überwindet die für die plastische Formgebung in ihnen liegenden Gefahren durch seine künstlerische Besinnung wie durch seinen Zug zur Monumentalität. Die sichere und freie Hand-

[1]) Schäfer hatte vermutet (a. a. O. S. 27), daß Wenzinger sich schon vor den Arbeiten in St. Gallen in Freiburg niedergelassen habe, da er 1749 den Schloßbau in Ebnet begann. Dem gegenüber wies Albert (a. a. O. S. 1) darauf hin, daß er sich erst 1755 um das Bürgerrecht beworben habe. Danach müßte er also ohne Bürgerrecht schon geraume Zeit dort gewohnt haben, ehe er sich durch dessen Erwerbung entschloß, seinen dauernden Aufenthalt in dieser Stadt zu nehmen.

habung der Technik, wie sie die Kunst jener Zeit voraussetzt, findet in ihm einen ihrer hervorragendsten Vertreter; aber sie bleibt bei ihm stets im Dienste seiner künstlerischen Idee. Er verliert sich nicht in ein leeres Zurschaustellen seiner ungemein leichten Gestaltungsfähigkeit, sondern sie bleibt immer dem Geiste der Darstellung untergeordnet. Besonders bemerkenswert ist dies für die Bewegung seiner Figuren wie für die Gewandbehandlung, im Gegensatz zu den Maßlosigkeiten und dem Widersinn, zu denen sich die Barockplastik so häufig hinreißen ließ. Wie oft begegnet man in ihr ruhig und versunken betenden oder lesenden Gestalten, deren Ornate zerwühlt sind, als wenn sie vom Winde zerpeitscht würden. Auch Wenzinger behandelt die Ausgestaltung der Gewandung mit großer Liebe und bildet sie reich, fast üppig, aber sie dient ihm nur als Mittel zur Illustration der Gefühle und Stimmungen der Dargestellten. Er macht davon einen bewußten Gebrauch, um durch das Mitsprechen der Gewandung das geistige Wesen seiner Personen zu höherer Wirkung zu bringen. Und darum wird ein stark bewegter Faltenwurf nur dort von ihm angewandt, wo er ihrer inneren oder äußeren Erregung entspricht. Durch dieses Maßhalten, verbunden mit dem Streben nach wahrhafter Beseelung, wird auch die Gefahr vermieden, daß seine Schöpfungen sich leerem Pathos und theatralischer Geste ergeben.

So erreicht er eine Stärke der Charakteristik, wie sie uns in den Figuren des Oelbergs entgegengetreten ist. Aber darüber hinaus gelangt er in einzelnen von ihnen zu einer Monumentalität, wie sie sich in seiner Zeit selten findet. Der Johannes im Oelberg ist dafür ein glänzendes Beispiel, aber auch in verschiedenen seiner anderen Werke gibt es Figuren, die diese Steigerung seines Stils ganz ausgeprägt aufweisen. So sind die überlebensgroßen Figuren verschiedener Apostel und Benediktiner in der Stiftskirche zu St. Gallen gleichfalls durch monumentale Auffassung ausgezeichnet.[1]) Auch in seinem späteren Meisterwerk, dem Taufbecken im Münster zu Freiburg, zeigt sich in der Deckelgruppe, der Taufe Christi, eine anmutige und würdevolle Einfachheit, die dem Monumentalen verwandt ist, und die Wenzinger dem Werke trotz seines Rokokocharakters zu verleihen verstanden hat. Es ist kein Zweifel, daß Wenzinger in seiner Richtung nach dem Monumentalen durch seine Kenntnis der hohen Kunst Italiens bestärkt worden ist, die er sich in langjährigem Aufenthalte dort erworben hatte. Wenn wir auch nicht darüber unterrichtet sind, bei wem Wenzinger bildhauerisch tätig war,[2]) und welche Werke einen besonderen Einfluß auf ihn ausübten, so zeigen doch fast alle seine Arbeiten, daß er durch das Studium der großen italienischen Auffassung hindurchgegangen ist. Auch bei dem Staufener Oelberg ist dies zu erkennen, während von französischer Einwirkung hier nichts zu spüren ist.

Wie durch einen günstigen Umstand dieses Werk Wenzingers wieder entdeckt worden ist, so besteht die begründete Hoffnung, daß in Süddeutschland oder in der Schweiz noch andere Werke des Meisters ausfindig gemacht werden können,

[1]) Vgl. Fäh, a. a. O. S. 11 und Tafel 24.

[2]) Der von Nicolai (Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Berlin 1783—1796, 12. Band, S. 106 ff.) als Lehrer genannte Amiconi könnte ja nur als Maler in Betracht kommen, ebenso der von Fäh (a. a. O. S. 10) als Vorbild vermutete Battoni.

die wie der Staufener Oelberg von bedeutendem Werte sind und durch die unsere Kenntnis seines künstlerischen Wesens bereichert wird. Will man zu einer richtigeren Einschätzung der Barockplastik gelangen, so muß der Scheidung der überlieferten Denkmäler eine erhöhte Aufmerksamkeit zugewandt werden. Erst dann, wenn Werke wie die Wenzingers aus der großen Masse der rein dekorativen Arbeiten genügend herausgehoben sind, wird es gelingen, eine zutreffende Beurteilung jener Periode zu gewinnen.

DIE AD. VON MENZEL-STIFTUNG IN MÜNCHEN

VON FRANZ REBER.

Der zur Rüste gehende Winter 1907/08 sollte noch eine besonders erfreuliche Massen-Schenkung unseren Kunstsammlungen zuführen. Ganz ohne diesseitiges Zutun überraschte Fräulein Margarethe Krigar-Menzel in Berlin, die Tochter und

Abb. 3. Schwester im Bette. Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl

Teil-Erbin der kürzlich verstorbenen verwitweten Schwester des Meisters, Frau Emilie Krigar-Menzel, den Direktor der Staatsgemälde-Sammlungen mit der Mitteilung, daß sie auf Veranlassung der verlebten Mutter und in voller Uebereinstimmung mit dem Wunsche derselben den künstlerischen Nachlaß der Werke ihres berühmten Oheims, soweit er in ihren Besitz gelangte, der k. Neuen Pinakothek wie der k. Graphischen Sammlung in München als Staatsbesitz zu eigen geben wolle. Als Motiv des durchaus selbstlosen, ja opfervollen Aktes erklärte sie, damit der Kunststadt München, die ihr wie den Ihrigen seit langem lieb und teuer, eine Ehrengabe darzubieten, und zugleich in der Stadt, die Adolf von Menzel vor allem geliebt und fast alljährlich besucht hatte, dessen Andenken bleibend zu befestigen. Das Entgegenkommen, welches Fräulein Margarethe Krigar-Menzel dem sogleich nach Berlin geeilten Direktor der Staatsgemälde-Sammlungen und einem ihn begleitenden Beamten der Graphischen Sammlung erwies, war von so rührender Einfachheit und erfreulicher Herzlichkeit, wie das die Schenkung ein-

Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl

Abb. 1.

ADOLF VON MENZEL, MÄDCHEN AN DER TÜR

Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl

Abb. 2.

ADOLF VON MENZEL, BILDERSTÖCKL BEI SALZBURG

leitende Schreiben, das ausdrücklich jedes Entgelt ausschloß, gewesen war. Was an den Wänden von des Meisters Gemälden hing, was in den Mappen an ausgeführten Zeichnungen, Studienblättern und Skizzen lag, konnte einfach verzeichnet und übernommen werden, wobei es von einem besonderen Edelsinn Zeugnis gab, daß nachher die Spenderin eine Partie von unbedeutenderen Blättchen, durch welche sie augenscheinlich die Wirkung des Ganzen nicht beeinträchtigen wollte, zurückzog.

Nach einigen Wochen befand sich die schöne Kollektion, sorgfältigst verpackt und versichert in den Räumen der Alten Pinakothek, um, zunächst geordnet und

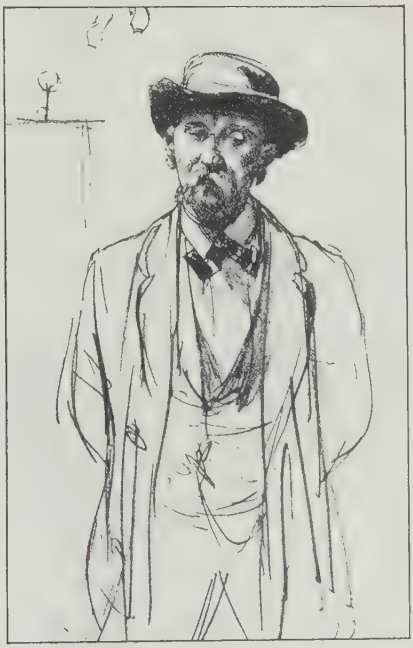


Abb. 4. Krigar stehend. Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl

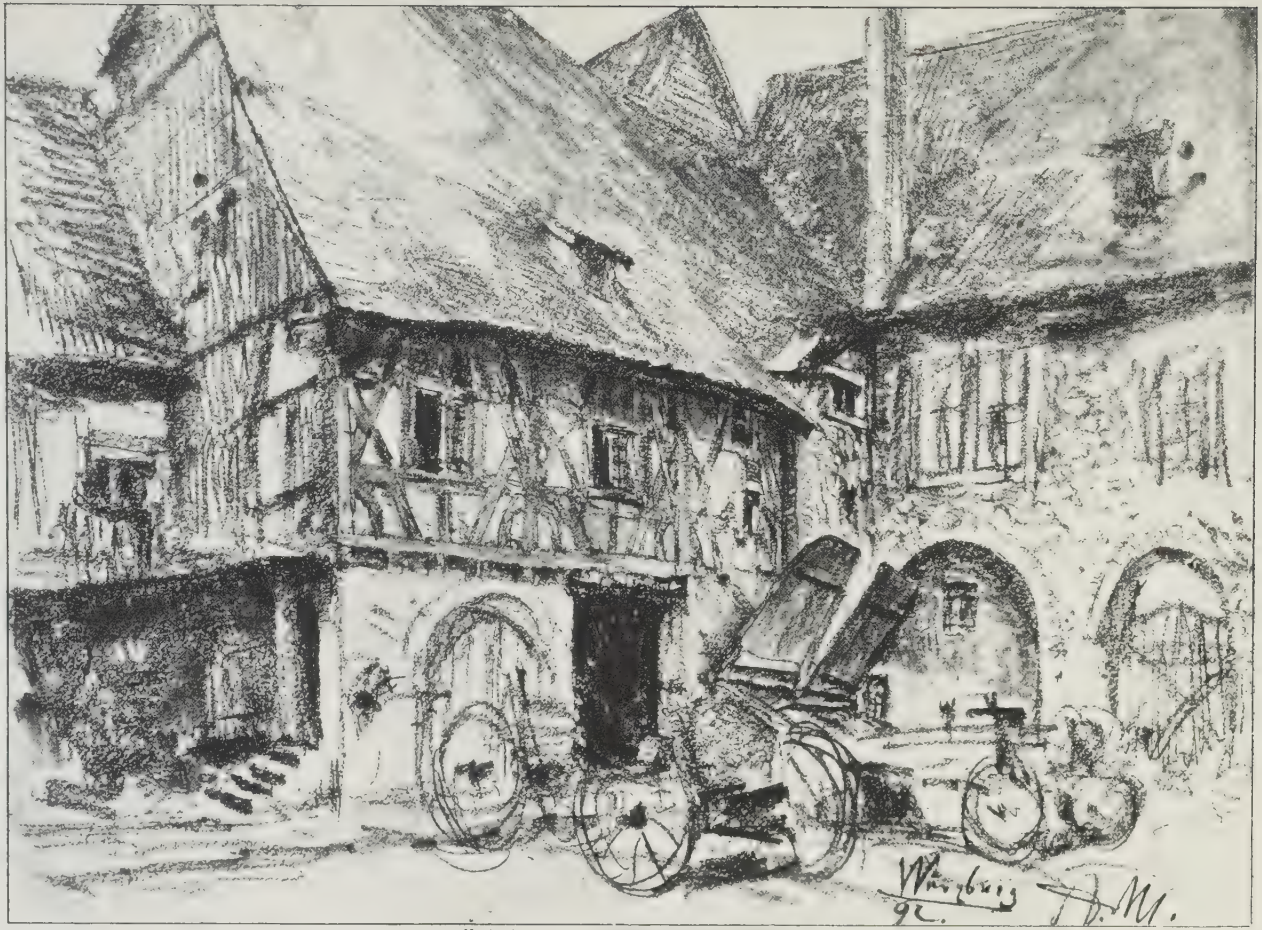
z. T. neu gerahmt, den amtlichen Organen behufs Annahme und Behandlung der Schenkung vorgestellt zu werden. Der Vorsitzende der Kommission erinnert sich nicht innerhalb dreißig Jahren so enthusiastische Aeußerungen derselben gehört zu haben, wie in diesem Falle. Die gleiche Befriedigung machte sich auch bei der Besichtigung an höchster und allerhöchster Stelle bemerklich. Nach wenigen Tagen schon konnten die Zeichnungen und Studienblätter, sauber in Passepartout gesetzt und etikettiert in der k. Graphischen Sammlung ausgestellt werden, um auch das Jahr über ausgestellt zu bleiben. Zu Ostern gelangten auch die Gemälde zu ihrer und zwar bleibenden Aufstellung an einer günstigen Wand eines Kabinettes der Neuen Pinakothek. Wir besitzen somit statt zwei nicht eben hervorragenden

Werken Menzels, die bisher auf dem Kunsthandelsweg erworben werden konnten, jetzt 16 Menzelsche Gemälde in der Neuen Pinakothek, statt 7 Handzeichnungen einen Zugang von mehr als einem halben Hundert, zum großen Teil geradezu unschätzbare Werke seines berühmten Stiftes.

Hocherfreulich ist an dem Schatze die Vertretung fast der ganzen Künstlerlaufbahn des Meisters, insbesondere aber der ersten Hälfte derselben. Was davon

Abb. 5. Meissonier bei der Arbeit. Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl

zunächst die Gemälde betrifft, so sind zwei mit 1847 signiert. Eines davon, eine aquarellierte Ansicht einer Terrasse mit Kirche, stark in der Farbe wirkend, zeigt noch weniger Abweichung von dem Wollen und Können der Zeit, umso mehr aber das andere, das vor der Mitte des Jahrhundert ganz isoliert dasteht unter dem, was gleichzeitig angestrebt und erreicht wurde - denn Darstellungen bei künstlichem Licht hatten sich sonst noch kaum losgemacht von der Tradition der Dou und der Schalken, während uns in dem Bilde „Menzels Schwester an der Schwelle eines lampenerhellten Wohnzimmers mit einem Licht in der Hand einen



Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl

Abb. 6.

ADOLF VON MENZEL, HOF-INTERIEUR

Ankömmling erwartend" ein koloristisches Meisterwerk bei doppelter Beleuchtung entgegentritt. Die äußerlich anspruchlose Oelstudie, wohl unter dem Eindrucke entstanden, der den Künstler selbst als Ankömmling fesselte, entfaltet mit schlagender Naturbeobachtung neue malerische Werte, die selbst an unserer unfarbigen Reproduktion wahrnehmbar erscheinen.

Daran reiht sich eine Oelstudie des folgenden Jahres, zu welcher der Meister den Text selbst auf die Rückseite geschrieben: „Wohnstube eines Büchertrödlers, von mir nach der Erinnerung gemalt im Sommer 1848, nachdem ich in derselben allein sitzend des Mannes Nachhausekunft abwarten mußte einer Scharteke wegen. A. M." Das koloristische Problem eines mit Menschen gefüllten Interieurs bei künstlichem Licht erscheint aber geradezu wunderbar gelöst in einer Oelskizze mit der Signatur Menzel 1851, ein Salonkonzert darstellend, ein Werk, das vielleicht als eine weitgehende Untermalung eines beabsichtigten Bildes zu betrachten ist. Die dunstige Kerzenbeleuchtung, die Schwüle eines derartigen von Heizung und Menschen doppelt erwärmten Raumes, die Erscheinung der Gäste selbst in der tonigen Unklarheit ihres Helldunkels läßt es fast unbegreiflich erscheinen, wie eine solche einheitliche und naturgemäße Wiedergabe aus der Erinnerung entstanden sein konnte, da ja doch mehr als eine leichte Skizzenzeichnung durch die Umstände ausgeschlossen sein mußte. Noch konzentrierter erscheint die Lichtwirkung in der Innenansicht einer Innsbrucker Kirche, zwar monogrammiert, aber nicht datiert, bei welcher die ganze Beleuchtung von den Lichtern eines Altars ausgeht. Von entzückender Wahrheit sind dann zwei später entstandene vielleicht an Ort und Stelle gemalte Mondscheinskizzen, die Ansicht einer Dorfkirche, an welcher das Lämpchenlicht einer Oelberggruppe der Außenwand im ungleichen Kampfe mit dem Himmelslichte liegt, und die Ansicht eines Fabrikgebäudes, unzweifelhaft von einem gegenüberliegenden Fenster aus aufgenommen, wieder mit der Absicht, dem Mondschein die beleuchteten Fenster gegenüberzusetzen. Das Problem einer sehr gedämpften Beleuchtung verfolgt auch meisterlich ein Aquarell, bezeichnet Ad. Menzel, Mainz 1869, ein barockes Chorgestühl mit Kirchenfenstern hinterhalb darstellend.

Wenn aber auch der Meister Vorwürfen mit künstlicher Beleuchtung mit Vorliebe und glänzendem Erfolge huldigte, wie dies ja die beiden weltbekannten Hauptwerke „Das Flötenkonzert König Friedrich des Großen in Sansouci" (gemalt 1852) und die „Modernen Cyklopen" (1875), beide in der Berliner Nationalgalerie, zeigen, so fehlt es unserer Schenkung auch abgesehen von der obenerwähnten Ansicht einer Kirche von 1847 auch nicht an Werken mit voller Tagesbeleuchtung. So vor allem in dem interessanten mit Gouacheüberarbeitung hergestellten Pastell „Adam und Eva", durch seine frische Helligkeit von den meisten anderen Werken des Meisters ebenso abweichend wie durch den Gegenstand. Die Szene ist neu und charakteristisch: Adam von der Jagd heimkehrend, hat seine Beute, den toten Eber hingeworfen, zu dem sich der kleine Kain heranmacht, während Abel an der Brust der kauernden Mutter liegt. Der Meister wollte wohl zeigen, daß auch ideale Stoffe seiner Universalität nicht unzugänglich seien, wenn sie auch seinem Naturbeobachtungstrieb weniger lagen, und daher eine umso

dankbarere Seltenheit bilden. Auch die Landschaft blieb nicht bloß in sehr zahlreichen Studienblättern vertreten, sondern begegnet in unserer Menzel-Stiftung auch in einem reizenden Oelbildchen, dem „Bildstöckl bei Salzburg“ einem sonnigen Naturausschnitt taufrischer Gebirgsnatur, von welchem unsere zweite Illustration eine gewiß allen Kunst- und Naturfreunden willkommene Wiedergabe bietet. Von packender grauer Herbststimmung dagegen ist der empfindungsvolle „Blick vom Balkon des k. Schlosses in Berlin“. Von der bedingungslosesten und treuesten Hingabe an die Eigenart des Modells bis in die Seele hinein ist endlich das vollendete Aquarellbildnis der obengenannten Schwester des Künstlers, datiert vom 4. Februar 1866. Solchen intimen Schöpfungen gegenüber kann selbst eine pompöse maurische Dekoration nicht aufkommen, wie sie in einem wohl als Bühnenhintergrund gedachten Aquarell vorliegt.

Den Künstler wie den Kunstfreund werden die Handzeichnungen nicht weniger erfreuen und interessieren, die einen wahren Mappenschatz darstellen.

LUDWIG PENZ

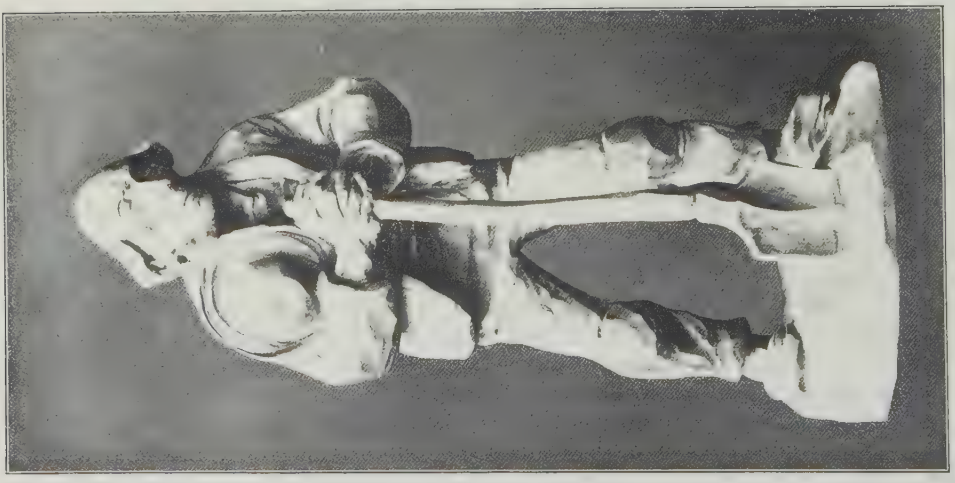
VON LUDWIG VON BUERKEL

Darüber sind wir uns nun im wesentlichen klar: die Akademien sind kein Ersatz für die Zünfte, für die Werkstatt, aus der sie entstanden sind. Ihre Tradition ist nur die Langeweile und eine gewisse Anständigkeit des Könnens, nicht aber die Vererbung des glücklich Erreichten in der Kunst. Drum ist nach der guten Tradition nach wie vor ein starkes Bedürfnis. Man sucht sie, weil sie auf der großen Straße nicht zu finden ist, auf Nebengebieten. Bei der Gelegenheit wurde vor vielen Jahren die Bauernkunst entdeckt. Ein freches Bauernschnupftüchel, der Rock einer Dachauerbäuerin, ihre Riegelhaube neu erfunden in unseren Tagen, würde nicht minderes Aufsehen erregen, als Fritz Erlers Fresken in Wiesbaden. Dieser Geschmack, dieser Reichtum kommt eben von einer rein bewahrten Tradition, das hat man wohl erkannt und ein gewaltiges Kapitel der neueren Kunstgeschichte wird der Flucht aus der Stadt, jener Epoche geweiht sein, in welcher die alte, gute Bauernkunst Anregung auf Anregung an die moderne Malerei abgeben durfte.

Es nimmt Wunder, daß nur die angewandte Bauernkunst in Achtung gekommen ist, als ob dort aussen eine selbständige nie betrieben worden wäre. Ist nicht die Bildschnitzerei eine echte, rechte Bauernkunst, in den Bergen zu Hause, dort in alten Zeiten bis zur Vollendung geübt und gibts denn nicht noch treffliche Bauernschnitzer, die mit derselben guten Tradition das Messer führen, mit der der Silberarbeiter seinen Bauernschmuck hinmeistert? — Sie müssen recht selten sein, denn wenn wir uns auch gar oft an einer prachtvoll angeschnitzten Christusfigur recht herzlich freuen, so schwindet die Begeisterung, wenn wir der fertigen Arbeit wieder begegnen, die richtig schematisch und langweilig geworden ist, wie's das Publikum verlangt, dessen tonangebender Geschmack in langweiliger Sentimentalität das Begehrenswerte erkennt.

Die königlichen Distriktschnitzschulen sind im Laufe der Zeit blühende Ableger des ersterbenden Akademiegedankens geworden und haben es trefflich verstanden, die Talente, die sicher in Hülle und Fülle in unseren Bergen erstehen, langsam, sie technisch fördernd, künstlerisch umzubringen und zur Arbeit an „Gamsenaufsatzeln“ und „Berchtesgadener Häuseln“ zu nötigen.

Wie nun einer schafft, der sich nicht um Schnitzschulen kümmert, sondern sich sein Talent rein erhält, das sehen wir an den Arbeiten des Schwazers Ludwig Penz. Ueber sie selber brauche ich keine Worte zu verlieren: die tiefe Innerlichkeit des Christuskopfes, die strenge Ruhe des Anbetungsreliefs, die lustigen, scharfgesehenen Bauerngestalten werden überzeugen. Penz hat nicht vor, sich sein



Talent erwürgen zu lassen, er sitzt in seinen Bergen, wo er hingehört, in denen er die Gestalten sieht, die er sehen soll. Und ich will die Leser in der Freude

des Geniessens durch kritische Auseinandersetzungen nicht stören. Aber ausserdem eignen sich die Schnitzereien des Schwazers vorzüglich zu Vergleichen mit den Produkten der Schnitzschulen und bewirken vielleicht auch hier gewisse, wohltuende Reformen.

BERICHTE DER STAATLICHEN SAMMLUNGEN, DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT UND DES MUSEUMSVEREINS.

ERWERBUNGEN DER ANTIKENSAMMLUNGEN MÜNCHENS FRÜHJAHR 1907 BIS 1908

VON J. SIEVEKING

I. In der Glyptothek fanden als Leihgabe des Museums-Vereins Aufstellung:

1. Eine Statue der löwenköpfigen ägyptischen Göttin Sechmet aus schwarzem Granit, Kunst des neuen Reiches. Geschenk des Herrn Professor F. W. Freiherrn v. Bissing an den Verein.

2. Ein Marmorkopf der Aphrodite, römische Kopie nach einem griechischen Werk aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr., dem Vorbild der kapitolinischen Venus, vgl. diesen Jahrbuchband S. 1 ff. Geschenk des Herrn Professor A. Pringsheim an den Verein.

II. Die Vasensammlung erwarb:

Einen sog. Phaleronkrater mit Löwen und einem Wagenzug; 5 Dipylongefäße, darunter eine sehr feine Amphora mit Friesen gelagerter Ziegen und Vögel; 3 weißgrundige attische Lekythen mit Grabdarstellungen; eine rotfigurige attische Prothesisamphora mit Totenklage; eine attische geometrische Büchse mit festsitzender siebartig durchlöcherter Decke; einen fragmentierten großen Phalerontopf mit Rehen und Löwen; ein attisches spätschwarzfiguriges Kännchen mit Darstellung eines Ballspieles.

III. Aus den Erwerbungen des Antiquariums sind hervorzuheben:

Von Terrakotten zwei mykenische Idole; eine Statuette der Nike aus Elis; die Halbfigur einer Göttin aus Kleinasien; das Brustbild einer Göttin aus Griechenland.

Von Bronzen ein Standspiegel mit Aphrodite als Stützfigur aus Korinth; ein griechischer gravierter Klappspiegel; eine Statuette der nackten Aphrodite aus Alexandria; eine Strigilis mit punktierter Figur eines Kriegers; ein Pferdegebiß aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.

An Geschenken sind zu verzeichnen zwei Terrakotta-Statuetten, eine Frau mit Kind und eine den hocherhobenen Arm auf einen Pfeiler stützende Göttin; ein römischer Stirnziegel aus Thon, darauf geflügelte bärtige Figur mit Syrinx; zwei große unverzierte Thongefäße hellenistischer Zeit aus Palästina.

Als Leihgaben des Museumsvereins kamen zur Aufstellung:

Ein Relieffragment aus Marmor, Herakles mit der Hirschkuh. Hellenistische Arbeit. Geschenk S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern an den Verein. Zwei späthellenistische Goldohrringe mit Bocksköpfen aus Aegypten. Geschenk des Herrn Professor F. W. Freiherrn v. Bissing an den Verein. Ein altbabylonisches Marmorköpfchen aus der Zeit um 3000 v. Chr.

IV. Endlich erfuhren Vasensammlung und Antiquarium gemeinsam eine Bereicherung, wie sie seit den Tagen König Ludwigs I. nicht vorgekommen ist, durch die auf dem Wege der Schenkung in den Staatsbesitz übergegangene ehemalige Sammlung Arndt. Die Hauptstücke des etwa 1200 Nummern umfassenden prachtvollen Bestandes antiker Kleinkunst sind einstweilen provisorisch im assyrischen Saal der Glyptothek ausgestellt. Sie setzen sich zusammen aus Vasen aller Epochen, unter denen besonders eine reiche Zahl älterer apulischer Gefäße auffällt, Terrakotten griechischen, kleinasiatischen und italischen Fundortes, darunter ganz große Prachtstücke, Bronzen, Figürlichem und Geräten aller Art, Goldarbeiten, Smalti in den entzückendsten Farben, Freskomalereien u. a.

DIE BAYERISCHEN STAATS-ERWERBUNGEN AN GEMÄLDEN 1907

VON FRANZ VON REBER.

Wiederholte Bemühungen, die k. Alte Pinakothek durch Erwerbungen aus der Sammlung R.

Kann in Paris zu bereichern, blieben leider ohne Erfolg, womit die glänzendste Gelegenheit des Jahres 1907 unbenutzt bleiben mußte. Die Sammlung erhielt daher nur einen Zuwachs von zwei Stücken, nämlich durch das Bildnis des Sir Charles Hanburg Williams von Sir J. Reynolds, als Geschenk der Gebrüder Heinemann, und durch das von Dr. M. Berolzheimer erworbene Eccehomo-Bild von Mart. Ostendorfer, als Leihgabe des Bayerischen Museumsvereins.

Glücklicher war die Sammlung neuerer Meister. Aus dem Kunsthandel gewann die Neue Pinakothek Claude Monet, die Felsen von Saint Adresse, eine reizende Skizze aus den Manövern von Hans von Marées, von Wilh. Leibl das Bildnis des Fräulein Kirchdorfer, der Nichte des Meisters, von W. Trübner die sitzende Dogge. Von besonderer Bedeutung war dann der Erwerb von 6 Bildern zumeist aus der Wilh. von Diez-Kollektiv-Ausstellung im Glaspalast, die „Plünderung im dreißigjährigen Kriege" (aus Heinemann's Besitz), die „Landsknechtfreuden", „Gute Beute", „Alte Frau mit Katze und Bierkrug", der „Marodeur im Stall" und „Waldinneres". Es war damit den schon vorhandenen Werken des hingeschiedenen Meisters eine so namhafte Ergänzung erwachsen, daß in Zukunft an eine Zusammenstellung seiner Schöpfung vielleicht in Verbindung mit den Werken seiner fruchtbaren Schule gedacht werden kann, sobald eben die letzteren, 15 Gemälde zählend, von Heinemann abgeliefert sein werden. Sie werden deshalb erst im nächsten Jahresbericht aufgeführt werden können.

Von den Ankäufen aus den Jahres-Austellungen heben wir dann noch hervor: Vier Interieurstücke von Edm. Harburger, weiterhin Leo Putz Mädchenbildnis, Ad. Hengeler, Interieur, Gottfried Kühl, Traurige Nachricht, und Landschaften von G. v. Canal, Alb. v. Baur, O. Strützel und O. Sinding. Auch unter den Geschenken findet sich Namhaftes, wie die schönen Landschaften von R. Macaulay Stevenson, Archibald Kay, A. Brownlie Dochaty, welche die Witwe des vormaligen Präsidenten der Künstler-Genossenschaft v. Baur nebst dem Anachoretenbild des Weimarers Max Thedy der Staatssammlung zugewiesen, wozu noch die hübsche kleine Landschaft von B. Meixner, Geschenk des Hrn. Franz Degenhard und ein Bauernmädchen der Marg. v. Kurowski, Geschenk ihrer Schwester und Erbin Elisabeth, zu nennen sind. — Als Leihgabe des Bayer. Vereins der Kunstfreunde ging der Neuen Pinakothek ein von O. Bassermann erworbenes Kleinod, ein Malerbildnis von Wilhelm Busch zu.

Bei dem Anwachsen der Erwerbungsziffer von Gemälden (1908 40 Stück) und bei der sich steigernden Neigung zu Geschenken und Vermächtnissen wächst freilich die Dringlichkeit, entsprechende vergrößerte Räumlichkeiten zur Aufstellung des Gemäldeschatzes zu schaffen. Die Neue Pinakothek ist nicht bloß gefüllt, sondern überfüllt, ein Uebelstand, der auch dadurch keineswegs zu beheben war, daß im Lauf des vergangenen Jahres 68 Gemälde neuerer Meister in eine Filialgalerie (Würzburg) versetzt wurden. Es würde ja keine wesentliche Schwierigkeit machen, auch in anderen größeren Städten des Landes moderne Filialgalerien den bestehenden Sammlungen älterer Meister anzugliedern oder selbständig neuzugründen, aber durch die Fortsetzung der Evakuation, von welcher die Gemäldebestände König Ludwigs I., wie das Gebäude selbst Hofbesitz, naturgemäß ausgeschlossen bleiben müßten, würden die vitalsten Interessen der Kunststadt und ihrer Künstler zu schwer betroffen werden. Erwägt man aber das Raumbedürfnis für eine voraussichtliche Mehrung von 100 Gemälden innerhalb zweier Jahre, so kann man es nur mit Freude begrüßen, wenn dem Vernehmen nach eine entsprechende Raumerweiterung bereits in die Wege geleitet worden ist.

JAHRESBERICHT DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS FÜR 1907

VON GEORG HAGER.

1. Verwaltung.

Die Leitung des Museums wurde am 16. März 1907 dem Konservator Dr. Gg. Hager übertragen. Zur rascheren Bewältigung der wissenschaftlichen Aufgaben der Anstalt wurden vom Mai an junge kunsthistorisch ausgebildete Hilfskräfte beigezogen.

2. Aufstellung der Sammlungen.

Neu geschaffen bezw. aufgestellt wurde die Sammlung der Gipsabgüsse.

Im alten Museum an der Maximilianstraße waren die Gipsabgüsse zwischen den Originalen eingereiht. Entsprechend dem Plane, daß das Museum einen Überblick über die Entwicklung der Kultur und Kunst auf bayerischem Boden

geben solle, suchte man, soweit Originale nicht erreichbar waren, eine Anzahl der wichtigeren Skulpturen in Abgüssen vorzuführen. Bei der Einrichtung des neuen Museums wurden die Gipsabgüsse größtenteils ausgeschieden und magaziniert. Nur ein kleiner Teil fand Aufnahme in die Sammlung. Aber im Laufe des Jahres 1906 wurde dieser Teil ebenfalls ins Depot verwiesen.

Waren die alten Bestände der Gipsabgüsse auch lückenhaft, so durfte man in ihnen doch ein wichtiges Hilfsmittel zum Studium vor allem der bayerischen Kunstgeschichte erblicken. Die Direktion beschloß daher im Sommer 1907, die Gipsabgüsse in eigenen Räumen aufzustellen. Zu diesem Zwecke wurden die Untergeschoßräume unter den Sälen 8 bis 14 im östlichen Flügel des Museumsgebäudes, die bis jetzt zum Teil als Depot, zum Teil zur Aufbewahrung von Baumaterialien etc. gedient hatten, entsprechend in Stand gesetzt. Die Aufstellung der Gipsabgüsse in den neuen Räumen (7c—7l) war im wesentlichen im Januar 1908 vollendet. Die Anordnung ist eine chronologische. Soweit als möglich wurden auch Photographien angebracht, welche die Situation der in Abgüssen vorhandenen Originale an Ort und Stelle zeigen und außerdem weiteres Studienmaterial bieten. Die Aufstellung der Gipse ist gemeinsame Arbeit von G. Hager und Ph. M. Halm.

Unter den Gipsabgüssen finden sich z. B. die Mittelsäule aus der Krypta des Domes in Freising, die Erztüren des Domes in Augsburg, der Taufstein in Altenstadt-Schongau, die Rundbogenfriese von Tolbath und Weißendorf, die Skulpturen der Vorhalle von St. Emmeram in Regensburg, die Kapitelle der Solagruft in Solnhofen, Teile des romanischen Westportals von St. Zeno in Bad Reichenhall; ferner die gotischen Hochgräber der Königin Hemma, des Herzogs Heinrich, der sel. Aurelia, des Grafen Warmund, des hl. Wolfgang, des hl. Emmeram, sämtlich in Regensburg, Türbogenfelder und Skulpturen der Liebfrauen- und Sebalduskirche in Nürnberg, das Hochgrab der Markgräfin Anna in Heilsbronn, Skulpturen von Syrlin in Ulm. Im Raum 7i sind Werke der Münchener- und oberbayerischen Schule vereint, wie der Grabstein des Kaisers Ludwig des Bayern, das Stifterhochgrab im Kloster Ebersberg von Meister Wolfgang Leb aus Wasserburg, die Blutenburger Apostel etc. Daran schließen sich die fränkischen Schulen mit Adam Krafft, Veit Stoß, Tilmann Riemenschneider.

Durch eine Treppe mit den gotischen Räumen des Erdgeschosses in unmittelbarer Verbindung stehend, stellt die neue Abteilung der Gipsabgüsse eine wertvolle Ergänzung zu der Sammlung der Originale dar.

Gleichzeitig mit der Einrichtung der Sammlung der Gipsabgüsse wurden im Untergeschoß unter den Sälen 4 und 5 zwei große Räume (7a und 7b) für die Erweiterung der Sammlung von Originalen aus der Zeit der Gotik adaptiert. Hier fanden vor allem eine Anzahl Grabsteine Platz, welche bis jetzt oben im Bamberger Saale (8) schlecht beleuchtet nebeneinander gereiht waren. Die Einrichtung dieser Räume wurde im Frühjahr 1908 beendet.

Neue Säle hat das Museum ferner durch den 1906 aufgeführten Erweiterungsbau an der Nordseite gewonnen. Der innere Ausbau dieser Säle schritt 1907 so weit vor, daß ein Teil der neuen Räume 1908 für die Sammlungen beziehbar wird. Geplant ist, den neuen, an die bisherige Waffenhalle anstoßenden, großen und hohen Saal (20a) vor allem zu einer den Anforderungen der Waffenkunde mehr entsprechenden Aufstellung der Waffensammlung mit zu verwenden. Der zweite bisherige Waffensaal (21) soll zu einer geschlossenen Vorführung der Werke der deutschen Frührenaissance benützt werden. Bei diesen und anderen Umstellungen und Änderungen herrscht der leitende Gesichtspunkt, allenthalben auf künstlerisch geschmackvolle Anordnung zu sehen, dabei aber zugleich den Anforderungen der Sachkunde und Wissenschaft Rechnung zu tragen.

In Befolgung dieses Grundsatzes wurde z. B. die große Mittelvitrine des Dachauersaales (22), die mit Stücken der allerverschiedensten Qualität überfüllt war, neu geordnet; so kommen jetzt die hier untergebrachten, äußerst wertvollen Werke der Kleinplastik von Konrad Meit, Veit Stoß, Albrecht Dürer, Hagenauer etc. besser zur Geltung. Zahlreiche Gemälde wurden umgehängt, namentlich auch solche, welche bis jetzt an Wandflächen hingen, die durch Heizstränge über Gebühr erwärmt sind. Man wird in dieser Richtung noch weiter tätig sein. Andere Umstellungen wurden durch die Arbeiten an dem neuen Führer und den neuen Katalogen veranlaßt. Dazu gehört die gründliche Umordnung der Keramik, der Porzellan- und Glassammlung, zum Teil auch der liturgischen Gewänder.

Vieler Mühe bedurfte die Aufstellung der von Herrn Kommerzienrat Adolf Steinharter ge-

schenkten, ganz mit Zirbelholz getäfelten Tiroler Renaissancestube aus Volders bei Innsbruck.

Eine Neuerung bedeutet die 1907 getroffene Einrichtung, daß von nun an alle Neuerwerbungen nicht mehr wie bis jetzt in einer jährlichen, einige Monate dauernden Ausstellung, sondern alsbald, nachdem sie in die Hut des Museums übergegangen, in einem eigenen Saale (gegenwärtig Saal 71) der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

3. Bearbeitung und Nutzbarmachung der Sammlungen.

In erster Linie wurde der Führer neu bearbeitet. Der neue Führer erhielt eine derartige Erweiterung und Form, daß er den Besucher nicht nur auf die bedeutenderen Objekte aufmerksam macht, sondern ihm auch als Anleitung und Hilfsmittel zum Studium und zum Verständnis des Museums dient. Eine vollständige Neuerung bedeuten die einführenden Vorbemerkungen an der Spitze der einzelnen kunstgeschichtlichen Perioden und Sammlungsgruppen und die eingeschobenen Erläuterungen. Sie sind, damit der Führer auch für den eiligen Besucher benützbar bleibt, durch die Wahl kleinerer Typen klar und übersichtlich von dem übrigen Text unterschieden. Der neue Führer wurde im Februar 1908 ausgegeben. Trotz des mehr als doppelten Umfanges gegenüber dem früheren Führer (24 Druckbogen) konnte der Preis auf nur 60 Pfennig pro Exemplar festgesetzt werden. Ein kleiner Teil der Auflage mit ungefähr 100 Tafeln Abbildungen ist im Mai 1908 erschienen.

Die Herausgabe der Fachkataloge, die seit 12 Jahren infolge der Übersiedelung in den Neubau ins Stocken geraten war, erfuhr energische Förderung. Der Katalog der Altertümer des bürgerlichen und Strafrechts, insbesondere der Folter- und Strafwerkzeuge, verfasst von W. M. Schmid, war schon im Jahre 1906 vorbereitet worden und wurde 1907 gedruckt. Neu in Angriff genommen wurde der Gemäldekatalog (von K. Voll, H. Buchheit und Heinz Braune), der Katalog der Glasgemälde (von H. Schinnerer), der Katalog des europäischen Porzellans (von Fr. H. Hofmann). Der Gemäldekatalog ist Anfangs April 1908 erschienen, die beiden anderen werden im Sommer 1908 erscheinen. Ferner wurde mit den vorbereitenden Arbeiten zu einem Katalog der Wittelsbacensia begonnen. Diese Publikation soll einen Überblick geben über alle im Museum befindlichen Denkmäler und Erinnerungen des wittelsbachischen Herrscherhauses. Es ist dabei nicht an eine eingehende Beschreibung der einzelnen Gegenstände, sondern nur an eine Aufzählung und kurze Charakterisierung gedacht; die nähere Beschreibung bleibt den Fachkatalogen überlassen. Die Publikation wird also ein Repertorium darstellen, in welchem der Forscher, der Geschichts- und der Kunstfreund raschen Aufschluß über einen Hauptbestandteil unseres Museums finden werden. Die Anordnung des Stoffes erfolgt nach den einzelnen Linien und Fürsten. Illustrationen sollen das Ganze beleben.

Hand in Hand mit den Arbeiten am Führer und an den Katalogen ging eine ausgiebige Vermehrung der erklärenden Aufschriften an den Sammlungsgegenständen. Vom September 1907 bis in den Januar 1908 wurden rund 2500 gedruckte Aufschriften angebracht. Es zeigte sich dabei, daß in den meisten Fällen die Wahl von Golddruck auf schwarzem Karton am geeignetsten ist; denn schwarze Etiketten mit Golddruck fallen gewöhnlich im Gesamtbild eines Saales gar nicht auf, sie machen sich erst beim Nähertreten an den Gegenständen bemerkbar. Bei der Feststellung des Textes für die Aufschriften galt es namentlich auch, die Angaben in den älteren gedruckten Katalogen dem jetzigen Stand der Forschung gemäß zu revidieren. Daher bedeuten z. B. die von Ph. M. Halm besorgten Bestimmungen über Entstehungszeit, Meister und Schule unserer zahlreichen Werke der gotischen Plastik einen großen Fortschritt gegenüber dem im Jahre 1896 herausgegebenen Katalog der gotischen Altertümer der Baukunst und Bildnerei. Mit der Herstellung von Aufschriften wird 1908 fortgefahren.

In Aussicht genommen waren außerdem unentgeltlich zugängliche Vorträge von Museumsbeamten über einzelne Abteilungen der Sammlungen. Doch blieb die Ausführung des Gedankens infolge der anderen großen Anforderungen an die Arbeitskraft der Beamten dem Jahre 1908 vorbehalten. Es konnten nur, wie gewöhnlich, Vorträge für einzelne Kategorien, z. B. für die Lehrer an den Volksschulen, ermöglicht werden.

4. Besuch der Sammlungen.

Seitens der Volks-, Mittel- und Fachschulen und sonstigen Unterrichtsanstalten fanden 189 klassenweise Besuche unter Führung von Lehrern statt.

Im Jahre 1907 unterblieb erstmals die Schließung des Museums, die bisher alljährlich

während dreier Wochen des Oktober zu Reinigungszwecken üblich war. Durch Beiziehung eines elektrisch betriebenen Atomreinigers und entsprechende Verteilung der Reinigungsarbeiten verursacht die Reinigung von nun an keine Unterbrechung des Sammlungsbesuches. Im April 1907 wurde auch angeordnet, daß der Kopier- und Lesesaal, der bisher an Sonn- und Feiertagen gesperrt war, während aller Besuchsstunden des Museums dem Publikum geöffnet ist; Sammlungsgegenstände und Bücher der Bibliothek sollen hier wenn irgend möglich sofort (nicht erst am folgenden Tag) den Interessenten bereit gestellt werden.

5. Neuerwerbungen.

Den wertvollsten Zuwachs hat die Waffensammlung aufzuweisen. Eine größere Anzahl von Rüstungen und Rüstungsteilen aus der gräflich Törringschen Sammlung, Geschenke Seiner Majestät des Deutschen Kaisers an Seine Kgl. Hoheit den Prinzregenten Luitpold von Bayern, sind von dem Kgl. Oberststallmeisterstab dem Museum leihweise überlassen worden. Ihnen reihen sich andere, gleichfalls aus der Törringschen Sammlung stammende Waffen und Rüstungen an, teils käuflich erworben, teils Leihgaben Seiner Erlaucht des Herrn Grafen Hans zu Törring-Jettenbach. Es sind zwei Maximiliansharnische, ein Maximilianshalbharnisch, der Rücken eines Maximiliansharnisches, Brust und Rücken eines gotischen Harnisches, ein schwarzer Halbharnisch aus dem 17. Jahrhundert, zwei Oberarmteile, Handschuhe, eine gotische Schallern, ein gotischer Bart, zwei Visierhelme, ein Spangenhelm für das Kolbenturnier, eine Sturmhaube, eine Brechscheibe, drei Roßstirnen. Von den verschiedenen Jagdfeuerwaffen sei besonders ein Luntengewehr genannt, dessen Kolben und Schaft höchst kunstvolle Elfenbeineinlagen zeigt, Darstellungen von allerlei jagdbarem Getier und Rankenwerk. Die Kollektion enthält noch Steinschloßgewehre, Radschloßbüchsen mit deutschem Kolben, Weidblätter, Jagdbestecke, Saufedern, Schnäpper, ein Schweinsschwert.

Von den Waffen anderer Herkunft steht oben an ein Bidenhander aus dem Jahre 1570, eine Leihgabe des Stadtmagistrates München, interessant, weil auf der Waffe der Meister sich nennt, der Münchener Waffenschmied Ulrich Diefenstetter.

Gelegentlich von Baggerarbeiten des Kgl. Straßen- und Flußbauamtes Deggendorf wurden eine Reihe mittelalterlicher Funde, wie Schwerter, Axtklingen, Lanzenspitzen etc., aus der Donau und dem Inn ausgehoben und eingeliefert. Durch ein eigenes Konservierungsverfahren wurden im Laboratorium des Museums die interessanten Marken dieser verrostet gewesenen Stücke wieder sichtbar gemacht.

Auch die Skulpturensammlung hat eine wesentliche Bereicherung erfahren. Ein großes Steinrelief mit der Darstellung der drei Götterfiguren Apollo, Minerva und Merkur ist eine römische Provinzialarbeit. Der Stein wurde vor etwa zehn Jahren beim Ausheben des Grundes für ein Bauernhaus in Nassenfels, Mittelfranken, gefunden. Dieses römische Denkmal wurde im Antiquitätenhandel in Nürnberg gekauft.

Zahlreich sind die erworbenen Holzskulpturen aus dem Mittelalter. Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt ein Holzbildwerk, eine St. Anna selbdritt. In die Mitte des 14. Jahrhunderts führt eine Statue des hl. Petrus aus Memmingen, in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts eine thronende Maria mit dem Kinde aus Oberbayern. Ganz hervorragende Arbeiten sind zwei dreiviertellebensgroße Holzfiguren aus Schwaben, gegen 1400 entstanden. Sie zeigen einen bewundernswerten reifen plastischen Sinn, rhythmisches Gefühl und ideale Auffassung, schlichten, großzügigen Faltenwurf. Bis jetzt hatte man im Museum wohl Gelegenheit, die Holzplastik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts an kleineren Skulpturen eingehend zu studieren; die Erwerbung der genannten Figuren ermöglicht es nun auch, den monumentalen Zug der Plastik des 14. Jahrhunderts an großen und guten Holzskulpturen zu erfassen. Etwas vorgeschrittener im Stil ist eine ebenfalls vortreffliche Standfigur der hl. Maria aus Schwaben um 1400, dem Meister von Eriskirch nahestehend. Aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammt eine Serie von sechs Reliefs mit Darstellungen aus dem Marienleben, von zweierlei Händen geschnitzt und wohl der rhein-fränkischen Schule angehörig, aus Privatbesitz in Würzburg gekauft, voll Weichheit und Rhythmus in Bewegung und Faltengebung der Gewänder. Größere Holzreliefs aus dieser Zeit besaß das Museum bis jetzt noch nicht. Ungefähr gleicher Zeit ist eine Madonna mit dem Kinde zuzuweisen, die in Dingolfing erworben wurde. In der starken Ausbiegung veranschaulicht sie gleich den sechs Reliefs trefflich die Gefühlskunst, die transzendentale Auffassung jener Periode. Den Stil um 1450 zeigt in sehr instruktiver Weise eine lebensgroße

Bischofsfigur aus Freising. Die wenigen im Besitze des Museums befindlichen Holzfiguren aus der Oberpfalz konnten durch den Ankauf einer Gruppe der Anbetung der drei Könige aus einer Privatkapelle in Senkendorf vermehrt werden; die Gruppe (abgeb. Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg, Heft X, Bezirksamt Kemnath, S. 73) ist Ende des 15. Jahrhunderts entstanden. Als eine gute Tiroler Arbeit um 1470 erscheint eine aus dem Pustertal stammende, von Frau Gräfin von Ysenburg-Philippseich geschenkte Holzstatue des hl. Stephan; besonders fein ist der Kopf. Eine Lücke in der Sammlung füllt aus eine Maria mit dem Kinde, in der Richtung des malerischen Stiles der Skulpturen des Hochaltars im Münster in Moosburg, um 1520—1530. Ihrer seltenen Darstellung wegen verdient wohl auch eine Holzskulptur aus dem späten 16. Jahrhundert genannt zu werden, Christus in der Pein (Christus ist infolge der Marter zu Boden gesunken und liegt auf Knieen und Händen), ein Geschenk des Herrn David Wassermann in München. Von besonderem Interesse ist eine aus Masse bestehende Büste des bayerischen Herzogs Wilhelms V. (1579—1597), bis vor kurzem am Wilhelminischen Bogen an der Herzog Maxburg in München, nun aber an Ort und Stelle aus Konservierungsrücksichten durch eine auf Kosten des Museums hergestellte Kopie in Zementguß ersetzt. In die Neuzeit führt eine kleinere Holzskulptur, Statuette eines ruhig dastehenden Epheben, bei der wir es wahrscheinlich mit einem Modell für die Porzellanfabrik Nymphenburg in der Art des Franz Schwanthaler (gest. 1820) zu tun haben.

Auch dem Gemäldebestand des Museums sind einige wichtige Stücke eingereiht worden. Besonders sind zwei spätgotische Tafelbilder aus den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts für die Entwicklungsgeschichte früher deutscher Malerei von hohem Interesse. Sie stellen Szenen aus der Passion dar, Christus vor Kaiphas und die Grablegung, und gehören mit weiteren vier Stücken, die sich noch im Georgianum in München befinden, zu einem Altarwerk aus Bregenz am Bodensee. Die beiden Bilder wurden von dem Direktor des Georgianums, Herrn Universitätsprofessor Dr. Schmid, dem Museum in höchst dankenswerter Weise unter Eigentumsvorbehalt überlassen. Auch ein Porträt Herzog Albrechts IV. von Bayern von Hans Wertinger, genannt Schwabmaler, ist hervorzuheben. Das sehr charakteristisch gehaltene Bild befand sich im großen Speisesaal des Schlosses Trausnitz; der besseren Konservierung halber wurde es an das Museum abgegeben. Leider sehr beschädigt ist ein großes spätgotisches Tafelgemälde mit Maria mit dem Kinde aus der Zeit um 1500; es war als Stadeltor in Frauenchiemsee verwendet. Ferner verdient auch das Bildnis des Pfarrers Ignatius Thanner von Oberostendorff, gemalt 1753 von F. J. Degle, Erwähnung; es gibt zugleich eine Ansicht der von diesem Geistlichen neuerbauten Pfarrkirche.

Was die Zugänge auf keramischem Gebiet betrifft, so ist von historischem Interesse das Tafelservice, das aus dem Besitz des Kaisers Maximilian von Mexiko stammt und von Ihrer Königlichen Hoheit Frau Prinzessin Therese von Bayern dem Museum überwiesen wurde. Von einem der Hauptmeister der Kleinplastik, von Dominikus Auliczek, in den Jahren 1765 ff. Modellmeister der Nymphenburger Porzellanfabrik, dürfte wohl das Tonmodell zu einer Tiergruppe stammen, das einen von drei Hunden verfolgten Stier zeigt. Ein Schreibzeug aus der Nymphenburger Porzellanmanufaktur (um 1800) wurde vom K. Obersten Rechnungshof überlassen. Dem Verein für Volkskunst und Volkskunde in Feuchtwangen verdanken wir zwei Porzellantassen aus der Manufaktur Tettau in Oberfranken und eine Teekanne, die wahrscheinlich aus einer der thüringischen Porzellanfabriken stammt. Dazu kommt noch ein brauner Bayreuther Krug mit Silberdekor, 18. Jahrhundert, und eine Wedgwood-Platte, letztere Geschenk der Frau Major Egger.

In der Textilabteilung ergab sich eine Bereicherung durch den Ankauf von vierzehn Stück deutsch-siebenbürgischer Stickereien des 17. und 18. Jahrhunderts und ebenso durch einige auf der Auktion Spengel in München erworbene Stücke. Ein Zeugdruckmodell des 18. Jahrhunderts ist Geschenk des Herrn Franz Wolter.

Zum Teil hängt die Fülle der Neuerwerbungen 1907 mit der Zuwendung mehrerer, ehedem in bayerischen Archiven aufbewahrten Bestände historischer oder anderer Merkwürdigkeiten zusammen; so haben beispielsweise die Kreisarchive in Bamberg, Nürnberg und das allgemeine Reichsarchiv im verflossenen Jahr an 100, zum Teil sehr bemerkenswerte Objekte an das Museum abgegeben. Hervorgehoben seien von diesen einige interessante Rechtsaltertümer, wie drei große Tributschwerter aus Nürnberg, denen teilweise Gürtel und unförmliche weiße Leder-

handschuhe beigegeben sind. Solche Schwerter sandte die Stadt Nürnberg vom 14. Jahrhundert bis zum Schluß des 18. alljährlich nach Brüssel bezw. Lüttich, als Anerkennungssymbole des Privileges voller Handels- und Zollfreiheit, welches der Stadt 1311 für die Niederlande gewährt worden war. Zur Gattung der Rechtsaltertümer gehören auch die ebenfalls neuerworbenen Immunitätenszepter, Lehensbeutel und andere Rechtssymbole. Dazu gesellen sich Altertümer des Strafrechts. (Nähere Beschreibung dieser Ueberweisungen aus den Archiven im VII. Band des Gesamtkataloges, Altertümer des bürgerlichen und Strafrechts des Bayerischen Nationalmuseums, von W. M. Schmid.)

Einen Beitrag zur Geschichte des Gewerbes geben mehrere, ebenfalls aus den Archiven stammende Normalmaße und Eichinstrumente. Unter den anderen Gegenständen aus den Archiven sei noch ein kleines Goldschildchen mit Zellenemail genannt, das vielleicht aus dem Domschatz in Bamberg stammt.

Erinnerungen an das Zunftwesen sind die reicheingelegte Truhe von 1630 und der große Pokal aus dem 17. Jahrhundert, welche die Kranken- und Sterbekasse der Schreiner unter Eigentumsvorbehalt zur Aufstellung überließ. Höchst originell ist eine hölzerne Zunftmonstranz der Gastwirte in Laufen a. d. Salzach aus dem früheren 18. Jahrhundert. Sie zeigt unter einem Baldachin die geschnitzte Darstellung des hl. Abendmahles. Solche Monstranzen wurden als Zunftzeichen bei kirchlichen Prozessionen in der Salzachgegend mitgetragen.

Modelle verschiedener Gebäude hat der K. Obersthofmeisterstab überwiesen.

Auch in die Sammlung alter Bauernstuben im Erdgeschoß des Museums konnte manch neues Stück eingereiht werden, so eine bemalte Wiege von 1824 aus der Gegend von Sauerlach, vier Hinterglasmalereien mit der Darstellung der Jahreszeiten, mehrere Stühle etc. Ein Haspel, Spinnrad und Vogelkäfig sind Geschenke von Frau Professor Harburger. Herr Kommerzienrat Adolf Steinharter schenkte eine Anzahl Einrichtungsgegenstände für die von ihm gestiftete Tiroler Stube. Zur Gattung der Volkskunst gehört ein Rokokobildrahmen mit reichen Zinnornamenten aus der Gegend von Tölz und eine ikonographisch beachtenswerte Votivtafel mit der Legende vom Geiger und dem goldenen Schuh.

Wertvolle Dokumente zur Kenntnis ländlicher Kunst sind die Serie von Kopien nach alten Hausmalereien in Reutte, Mittenwald, Ruhpolding, Berchtesgaden etc., welche die Maler Dr. Wilhelm Hoffmann und Voraus, letzterer unter Leitung des Professors K. Wahler, im Auftrag und auf Kosten des Museums angefertigt haben; sie sollen die Erinnerung an eine einst bedeutende, heute aber infolge klimatischer Einflüsse mehr und mehr der Zerstörung preisgegebene Kunst wach halten.

In das 19. Jahrhundert führt uns endlich eine Schenkung des Herrn Kommerzienrates und Ehrenkonservators Max Schmederer. In Lamperts Buch über König Ludwig II. von Bayern findet sich S. 42 folgende Nachricht: „In der letzten Zeit wurde mannigfach von einem kostbaren Gebetbuch erzählt, das König Ludwig anzufertigen befohlen haben soll. Es verhält sich allerdings so, daß er einem Münchener Künstler den Auftrag erteilte, ein solches in byzantinischem Stile herzustellen und es zur Auflage in der Kapelle seines zuletzt geplanten neuen Schlosses Falkenstein bestimmte. Allein das Buch ist nicht mehr in den Besitz des Königs gekommen und auch erst nach dessen Tode von dem betreffenden Künstler vollendet worden und durch Kauf nach England gegangen." Diese Nachricht beruht auf einem Irrtum. In der Tat wurden von dem bestellten Gebetbuch nur vier Blätter ausgeführt, welche allerdings einmal nach England geschickt worden waren, dort aber keine Abnahme gefunden hatten und zurück nach Deutschland gingen. Erstanden wurden sie schließlich von Herrn M. Schmederer, der sie im vergangenen Jahre in hochherziger Weise seinen früheren Schenkungen an die vaterländische Anstalt anreihte. Die Blätter sind mit munitiösestem Fleiß von dem Leutnant a. D., Miniaturenmaler und Heraldiker Hans Fleschütz ausgeführt und bringen zum größten Teil geschickt kombinierte Kopien figürlicher und ornamentaler Miniaturmalereien und Reliefs des frühen Mittelalters.

Auf König Ludwig II. bezieht sich auch eine weitere Erwerbung, der Entwurf zu einem Prunkbett des Königs für Schloß Schwanstein vom Jahre 1881, in Aquarell ausgeführt von dem verstorbenen Oberhofbaudirektor Julius Hofmann.

KGL. MÜNZKABINETT.

ERWERBUNGSBERICHT PRO 1907.

VON GEORG HABICH

Die Zahl der vom Konservatorium des Münzkabinetts während des verflossenen Jahres

erworbenen und der Sammlung einverleibten Münzen und Medaillen beträgt im ganzen ca. 1100.

Hiervon entfallen 175 Stück auf die antik-griechische und römische, sowie byzantinische Abteilung. Es befinden sich darunter ferner 60 Porträtmedaillen aus dem XVI., XVII. u XVIII. Jahrhundert und 75 Stück neuere Medaillenarbeiten vorwiegend von Münchner Künstlern. Besonders hervorzuheben sind zwei Modelle von Medaillen in Holz, deutsche Arbeiten des XVI. Jahrhunderts.

Das Übrige sind mittelalterliche und neuzeitliche Münzen, darunter eine Reihe von zusammengehörigen Funden, die während des verflossenen Jahres innerhalb Bayerns gemacht wurden.

Die Gemmen-Abteilung erfuhr eine Bereicherung von 20 antik-griechischen und römischen geschnittenen Steinen. Auch einiger dankenswerter Schenkungen hatte sich die Sammlung zu erfreuen.

Ein detaillierter Erwerbungsbericht ist für den nächsten Halbband in Aussicht genommen.

ERWERBUNGEN DER K. GRAPHISCHEN SAMMLUNG.

VON HEINRICH PALLMANN.

Die Graphische Sammlung erwarb im Jahre 1907: 348 Zeichnungen, 1505 Kunstblätter und 401 Bücher. Besonders zu erwähnen sind:

1. Ein Album mit 116 Aquarellen und Zeichnungen von Münchener Künstlern aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Darunter sind u. a. vertreten: Albrecht und Benno Adam, Tina Blau, Edmund Harburger, Peter Herwegen, Fritz August und Wilhelm von Kaulbach, Heinrich Lang, Wilhelm Lindenschmit, Ferdinand Petzl, Karl von Piloty, Artur von Ramberg, Karl Rottmann, Ludwig von Schwanthaler, Moritz von Schwind, Joseph Stieler und Friedrich Voltz.

2. Elf getuschte Bleistift- und Federzeichnungen von Wilhelm Busch: Studien zu dem Münchener Bilderbogen Nr. 278, Die Maus.

3. Eine Reihe Aquarellstudien von Christian Jank.

4. Aquarelle und Zeichnungen von Knut Hansen, Fritz Hegenbart, Angelo Jank, Adolf Münzer, Fritz Voellmy, Paul Weber und Albert Weisgerber.

An Geschenken und Vermächtnissen sind zu verzeichnen:

1. Von einem bayerischen Kunstfreunde: Die Vermählung der heil. Katharina. Kreidezeichnung mit lebensgroßen Figuren, von Sodoma. Karton für ein Gemälde.

2. Von Frau Mathilde von Boyen: 10 Aquarelle und 22 Feder- und Bleistiftzeichnungen ihres Mannes, des Malers Oskar von Boyen (1826—1902.)

3. Von Moritz Freiherrn von Mettingh: eine Mappe mit 62 Aquarellen und Zeichnungen verschiedener Künstler, darunter Andreas Achenbach, Fritz Bamberger, Georg von Dillis, Joh. Jakob Dorner, Ernst Fries, Sebastian Habenschaden, Franz Heigel, Michael Neher, Maria Nyl, Domenico, Lorenzo und Simon Quaglio, Leopold Rottmann, Wilhelm Scheuchzer, August Schleich und Adolf Stademann.

4. Von Kunstmaler Ludwig Voltz: zwei eigenhändige Bleistiftzeichnungen und eine Tuschzeichnung, rastende Reiter, von Hans Marées.

5. Von Kunsthändler Hugo Helbing: zwei Blätter von Schwind, ein Aquarell v. J. 1848, das Standbild des Rechtsgelehrten Kreittmayr, und eine Bleistiftzeichnung: Germania und Abundantia.

Ferner wurden der Sammlung vom K. Kultusministerium überwiesen: 6 Kreidezeichnungen von Edmund Harburger, 16 Federzeichnungen von Adolf Oberländer, als Erwerbungen aus der Glaspalastausstellung 1907 und 17 Aquarelle usw. von Gustav Bauernfeind, Giovanni Boldini, Peter von Cornelius, Otto von Faber du Faur, Franz Heigel, Theodor Horschelt, Ludek Marold, René Reinicke, Moritz von Schwind und Friedrich Wahle, die bisher sich in der neuen Pinakothek befunden hatten.

Unter den erworbenen Kunstdrucken sind hervorzuheben:

1. Blätter von Israhel von Meckenem (B. 102 u. 138), von Albrecht Dürer (Kupferstiche B. 72 u. 95, Holzschnitt P. 264), von Lukas von Leyden (B. 146), von Marcanton Raimondi (B. 481 u. P. 45), dann ein italienischer Holzschnitt mit der überlebensgroßen Halbfigur des heil. Thomas nach dem Fresko von Correggio in der Kathedrale zu Parma.

2. Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts: Schabkunstblätter von Cornelis Dusart und Jan von Somer, Radierungen von Paul Potter und Hermann Sachtleven, 11 Blätter in zwei- und dreifarbiger Crayonmanier von Gilles De-

marteau und Louis Marin Bonnet und ein Farbstich von Bartolozzi.

3. Die Kunst des 19. Jahrhunderts: Radierungen, Holzschnitte und Lithographien von Eugen Neureuther, Joh. Christian Reinhardt, Joh. Gottfried von Schadow, Julius Schnorr von Carolsfeld, Adolf Schrödter, Friedrich Wilhelm Gubitz, Simon Warnberger, Adolf Menzel und Goya.

4. Künstler des 20. Jahrhunderts: Fritz Boehle, Fritz Hegenbart, Eugen Ludwig Hoeß, Karl Kappstein, Max Klinger, Max Liebermann, Bernhard Pankok und Heinrich Wolff, Fred Burridge, Oliver Hall und Charles Holroyd, ferner die Holzschneider: Georg Hensinger, Ludwig Hofelich, Heinrich Schlumprecht, Konrad Strobel, Paul Theuerkorn und der Künstler-Lithograph Max A. Stremel. Geschenke machten die Radierer Otto Blümel, Eugen L. Hoeß, Fritz Hegenbart, Franz Degenhard und der Holzschneider Georg Hensinger mit eigenhändigen Arbeiten, die Verlagsfirma Braun & Schneider mit Holzschnitten nach Zeichnungen des Grafen Franz von Pocci, A. M. Hind, Beamter am britischen Museum, mit einem großen, als Wandschmuck für englische Schulen bestimmten Holzschnitt von William Strang. Das umfangreichste und wertvollste Geschenk war eine Sammlung von nahezu 500 modernen Tonholzschnitten, gegeben von Professor Benno Becker.

Aus den Erwerbungen von Büchern sind zu verzeichnen:

Bénédite, l'oeuvre de Fantin Latour, Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder, Bouchot, la miniature française 1750—1825, Bredius und Schmid-Degener, die großherzogl. Gemälde-Galerie zu Oldenburg, Sidney Colvin, early engraving and engravers in England, Gemälde-Galerie im Museum des Prado in Madrid, mit Text von K. Voll, Vincent van Gogh, Zeichnungen aus dem Museum in Dordrecht, Leisching, die Bildnisminiatur in Oesterreich 1750—1850, Lemonnier, Alfred Stevens et son oeuvre, Loga, Goyas seltene Radierungen und Lithographien, Meisterwerke aus dem Besitze von Mitgliedern des Kaiser Friedrich Museums-Vereins, Menzel, die Armee Friedrich des Großen, Stumpff, Chronik der Eidgenossenschaft, Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft in Berlin.

Erwähnenswerte Geschenke: „Deutsches Leben der Vergangenheit" von dem Verleger Eugen Diederichs in Jena, „Fuchs, die Frau in der Karikatur" von dem Verleger Albert Langen, eine größere Anzahl Kneipzeitungen, Einladungskarten usw. verschiedener Münchener Künstler-Vereinigungen von Professor Johannes Seiler.

BERICHT ÜBER DIE TÄTIGKEIT DES BAYER. VEREINS DER KUNSTFREUNDE (MUSEUMSVEREIN)

VON APRIL 1907 BIS MÄRZ 1908.

VON ERNST BASSERMANN-JORDAN

Wenn diese Zeilen gedruckt werden, ist das Programm für das Vereinsjahr 1907/08 erst zum Teil verwirklicht. Die in der Generalversammlung vom 13. Dezember 1907 angekündigte Ausstellung ägyptischer Altertümer aus Münchener Privatbesitz wird im Frühjahr oder am Anfange des Sommers stattfinden. Auch die beabsichtigten Vorträge sind erst zum Teil gehalten worden.

Am 8. Februar sprach in der Glyptothek Herr Konservator Dr. Sieveking über die vom Staate erworbene Sammlung Arndt, deren reiche Schätze an allen Arten antiken Kunstgewerbes — durchweg in hervorragenden Stücken — bisher nur unvollständig und in ungenügendem Raume aufgestellt werden konnten.

Am 27. Februar hielt Herr Geheimrat Prof. Dr. v. Reber einen von Lichtbildern unterstützten Vortrag über Frans Hals. Das Bildnis des Willem Croes in der Pinakothek wurde in diskret wirkender farbiger Wiedergabe projiziert. Der Besuch dieser Veranstaltung war besonders rege. Zugleich konnte den Hörern zum erstenmale die jüngste Erwerbung des Museumsvereins gezeigt werden, ein etwa 6 cm hohes Alabasterköpfchen aus den frühesten Zeiten menschlicher Kultur, als in Südmesopotamien die vorsemitische Bevölkerung von Sumir und Akkad ihre für den Orient und später auch für den Westen so bedeutungsvolle Kunsttätigkeit entfaltete. Zu den Werken dieser ältesten babylonischen Kunst, deren berühmtestes die Geierstele des E-anna-du aus Tellô ist, gehört der kleine Marmorkopf. Innerhalb der kurzen Reihe erhaltener Denkmäler ist er eine der entwickeltsten Schöpfungen und zählt durch die Feinheit seiner Arbeit, wie durch eine gewisse freie, größere Art zu den besten der erhaltenen seltenen, in London, Paris und Berlin aufbewahrten Werke. Er mag etwa um das Jahr 3000 vor Chr. entstanden sein.

Alle übrigen Erwerbungen konnten schon in der Veröffentlichung abgebildet und besprochen werden, die Anfang März der Verein seinen Mitgliedern und Freunden und allen denen, die es werden wollen, vor allem auch der Presse dargeboten hat. Seit der Gründung im Sommer 1905 bis zum März 1908 wurden achtzehn fast sämtlich namhafte Kunstwerke durch Schenkung oder Ankauf dem Vereine zugeführt und in den Sammlungen des Staates aufgestellt. Von den im Münchner Jahrbuch 1907, Band I S. 151/2 noch nicht besprochenen Werken heben wir besonders hervor einen lebensgroßen Marmorkopf der Kapitolinischen Venus, Geschenk des Herrn Prof. Pringsheim, ferner das vom Verein gekaufte Bruchstück einer Anbetung des Kindes, zwei schwebende Engel mit reizvollen Mädchenköpfen, unbestritten ein Werk des Luca della Robbia, das bei seiner hohen Schönheit sich — selbst als Fragment noch — gut neben der vollkommen und im Originalrahmen erhaltenen Anbetung im Bayer. Nationalmuseum halten kann, die gleichfalls ein unzweifelhaftes, eigenhändiges Werk des Luca della Robbia ist.

Der Verein, der gegenwärtig 212 Mitglieder zählt, glaubt, durch seine Veröffentlichung bewiesen zu haben, daß er nicht müssig war, und hofft auf den Zustrom neuer Mitglieder und neuer Mittel, um in immer größerem Umfange auf seinem weiten Arbeitsfelde tätig sein zu können.

CHRONIK DER MÜNCHENER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT

VON KARL VOLL

Im Jahre 1906 wurde die Münchener kunstwissenschaftliche Gesellschaft gegründet und schon im Jahre 1907 nahm ihr der Tod von den drei Vorsitzenden zwei weg. Zuerst hatte sie den Verlust des Professors Riggauer zu beklagen, der durch sein konziliantes Wesen und durch sein umfangreiches Wissen auf dem Gebiet der antiken und der neueren Kunstgeschichte eine wichtige Rolle im Verein gespielt hatte, obschon er durch Krankheit verhindert war, sich selbst mit Vorträgen an den Vereinsabenden zu beteiligen. Dann aber starb Professor Furtwängler. Was er als Gelehrter und Lehrer gewesen ist, wurde an dieser Stelle und von berufener Seite bereits gewürdigt. Heute handelt es sich darum, daß die Münchener kunstwissenschaftliche Gesellschaft noch in der Oeffentlichkeit das Bekenntnis dafür ablegt, daß Furtwängler ihr Kristallisationspunkt gewesen ist. Inmitten der bekannten Münchener Kunstverhältnisse schien es schwer, wenn nicht unmöglich, eine Vereinigung von den Vertretern der verschiedenen kunstwissenschaftlichen Disziplinen, und von den zwar zahlreichen, aber bis jetzt noch fast gar nicht eng unter sich verbundenen Kunstfreunden Münchens zusammenzubringen. Es lag vor allem die Gefahr nahe, daß die schroffen Gegensätze, die unser Kunstleben durchsetzen, sich auch innerhalb des neuen Vereins geltend machen, vielleicht gar eine Gründung verhindern würden. Es hat aber in der Tat der Umstand genügt, daß Furtwängler als der Leiter, um nicht zu sagen Vater, der Gesellschaft wirken würde, um in dem einen Jahre des Bestehens ein reges Leben entstehen zu lassen. Man vertraute sich gern seiner Führung an, weil er, der sonst wohl eine impulsive Natur gewesen ist, im Rahmen des Vereins mit dem schönen Interesse, das er für alle Unterabteilungen der kunstgeschichtlichen Forschung hatte, eine außerordentlich sympathisch berührende Unparteilichkeit walten ließ. Die wissenschaftlichen und persönlichen Differenzen wurden an diesen Abenden ausgeglichen. Es wurden endlich mit besonderer Courtoisie und mit einer sehr berechtigten Anerkennung des sogenannten Laienelementes nicht nur die Sammler, sondern auch die Kunstfreunde von Furtwängler herangezogen in der Erwägung, daß auch hier die Wissenschaft mit dem Leben gehen muß und sich nicht in bedenklicher Selbstzufriedenheit auf ihr eigenstes Gebiet zurückziehen darf. Dieser gesunde und echt moderne Geist hielt die Gesellschaft nicht nur zusammen, sondern führte ihr binnen kurzer Zeit eine unverhofft große Anzahl von Mitgliedern zu. Man darf wohl auch die Gewißheit aussprechen, daß solange Furtwänglers Grundsätze in Geltung bleiben, der Verein nicht nur blühen, sondern auch zum Segen der Entwickelung unserer Münchener Verhältnisse wirken wird.

Während des Wintersemesters wurden die Sitzungen in der gewohnten Weise und Anzahl abgehalten, nur wurde statt der Festsitzung eine einfache Zusammenkunft von der regelmäßigen Form gehalten.

Die Referate wurden auch heuer nach dem Grundsatz, der sich schon im ersten Jahre bewährt hatte, in möglichst kurzer Form gegeben. Vorlesungen wurden nicht gehalten, sondern es wurde der Schwerpunkt auf die Demonstration

der womöglich im Original beizubringenden Objekte gelegt. Darum ist es auch schwierig, über die auf den vier Sitzungen des Wintersemesters entfaltete sehr rege Tätigkeit zu berichten. In der ersten Sitzung legte Herr Braune eine Anbetung des Kindes aus der Sammlung vom Schloß Maxlrain vor. Sie ist Nürnberger Arbeit und trägt die Inschrift „bei meister michel 1489“ Danach müßte sie, da auch sonst viel Dürermotive in ihr stecken, das älteste uns erhaltene Werk Dürers sein, aber es sind doch auch manche schwerwiegende Bedenken laut geworden. Der Fall ist zur Zeit noch nicht klar gestellt. Herr Buchheit berichtete über einen für die Geschichte der bayerischen Malerei sehr wichtigen Urkundenfund, der Herrn Kooperator Hartig gelungen ist. Es gelang den Namen des Meisters eines für Freising gemalten, jetzt in Schleißheim befindlichen Altars, dessen berühmteste Tafel den Tod des hl. Corbinian darstellt, aufzufinden: der Künstler hieß Jan Pollak. Herr Buchheit konnte daran anschließend noch ein reiches von ihm zusammengetragenes urkundliches Material beibringen und auch feststellen, daß von dem gleichen Künstler der Hochaltar aus der Münchener Franziskanerkirche, der Altar von Illmünster und ein Teil der Arbeit an dem großen Petrialtar in Sankt Peter zu München und im Nationalmuseum stammt. Herr Sieveking legte die Rekonstruktion der berühmten Gruppe von Myron vor, die Marsyas und die Athene darstellte. Er konnte auf Grund einer Entdeckung, die Herrn Arndt gelungen war, zu der bekannten Marsyasstatue jetzt auch die Athene stellen, von der sich eine Replik in Villa Albani erhalten hat.

In der zweiten Sitzung legte S. K. Hoheit Prinz Rupprecht die Photographien nach den angeblichen Tizianbildern in der Münchner Residenz vor, nebst den Nachbildungen der dazu gehörigen Stiche von Sadeler. Die Wahrscheinlichkeit, daß die Bilder eigenhändige Arbeiten des großen Venetianers sind, ist sehr gering. Herr Curtius sprach über zwei antike Bronzespiegel und gab daran anschließend einen Exkurs über das Motiv des Eros mit der Nike. Die Herren Leidinger und Pallmann legten alte Turnierbücher vor. In der dritten Sitzung sprach Herr Bassermann-Jordan an der Hand eines reichen Materials über Fälschungen aus dem Gebiete des Kunstgewerbes, wobei Imitationen von prähistorischen Funden bis zu Empiredosen berücksichtigt wurden. Herr Berolzheimer brachte aus seiner ausgezeichneten Sammlung seltene und prachtvolle Drucke von Goya, darunter auch drei Probedrucke aus der Serie los toros de Bordeos. Herr von Bissing brachte einen ausgezeichnet gearbeiteten ägyptischen Jünglingskopf, den er an der Hand eines umfangreichen Materials besprach. Herr Stählin sprach über ein noch nicht publiziertes Porträt Alexanders des Großen.

In der vierten und letzten Sitzung sprach S. K. Hoheit Prinz Rupprecht über ein ungewöhnlich scharf ausgeführtes Tempelgefäß aus Goldbronze, das er selbst in China erworben hat und das aus dem 15. Jahrhundert stammt, ferner über eine ebenfalls von ihm erworbene, nur wenig spätere Schale mit schönem farbigen Email. Herr Dyroff behandelte eingehend die große Mosulschüssel, über die an anderer Stelle im Jahrbuch [1907, S. 18 ff.] schon berichtet worden ist. Der Verfasser dieser Chronik sprach über die Anbetung der drei Könige, die in der Alten Pinakothek als ein Werk des Gerard David geführt wird und von der in der letzten Zeit behauptet worden war, daß sie wohl von David herrühre, aber eine Kopie nach Hugo van der Goes sei. Der Referent sprach sich gegen diese Hypothese aus und erklärte das Bild für eine in jeder Hinsicht dem Gerard David gehörige Arbeit. Außer diesen Referaten wurden noch eine große Anzahl anderer gegeben, so daß sich die Tätigkeit des Vereins als sehr ersprießlich erwiesen hat.

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

UNTER MITWIRKUNG DER VORSTÄNDE DER
□ STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN □
HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG VON BUERKEL

1908 II. HALBBAND

OFFIZIELLES ORGAN DES BAYERISCHEN VEREINS
DER KUNSTFREUNDE (MUSEUMSVEREIN) UND
DER MÜNCHNER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN
GESELLSCHAFT

VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY
IN MÜNCHEN

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Bronzener Volutenkrater im Münchener Antiquarium von Johannes Sieveking mit 1 Kohledruck und 7 Textillustrationen 1

Aus der Neuen städtischen Skulpturensammlung in Frankfurt a. M. von Georg Swarzenski, mit 13 Textillustrationen 11

Sammlung Streber in Tölz von Karl Voll, mit 1 Gravüre, 7 Vollbildern und 14 Textillustrationen 31

Burgkmair im Hochzeitskleide von Heinrich Röttinger, mit 1 Gravüre und 1 Vollbild 48

Von Malern des Seicento von Ludwig von Buerkel, mit 3 Vollbildern und 7 Textillustrationen 53

Die Schenkung der Originale von Wilhelm Busch an den Bayerischen Staat von Otto Weigmann, mit 8 Textillustrationen 59

Die Kritik der Ausstellung München 1908 von Wilhelm Michel, mit 1 Vollbild 69

BRONZENER VOLUTENKRATER IM MÜNCHENER ANTIQUARIUM

VON JOHANNES SIEVEKING

Der bayerische Verein der Kunstfreunde hat in der kurzen Zeit seines Bestehens viel für die Antikensammlungen Münchens getan, alle seine bisherigen Leistungen erscheinen aber klein gegenüber einer neuen großartigen Tat, der Erwerbung eines kolossalen antiken Bronzekraters, dem kein Museum der Welt etwas Gleichartiges an die Seite stellen kann. Das K. Antiquarium in München, in dem das Prachtstück antiker Toreutik seinen Platz als Leihgabe des Vereins gefunden hat, gewinnt durch diese Zuwendung eine neue Anziehungskraft, die der des berühmten Goldkranzes von Armento nicht nachstehen wird.

Das 64 cm hohe, im weitesten Bauchumfang dicht unter den Henkeln 1,43 m messende Bronzegefäß wurde in Kampanien gefunden, gelangte in englischen Privatbesitz und schmückte lange Zeit als Leihgabe das South Kensington Museum in London, wo es Furtwängler schon in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts rühmend hervorhebt.[1]) Auf der Londoner Ausstellung des Burlington Clubs 1904[2]) vielbewundert, kam es nach dem Tode seines Eigentümers vor kurzem in den Kunsthandel. Der Erhaltungszustand ist staunenswert, wenn man bedenkt, daß die Dicke der getriebenen Körperwandung nur etwa einen Millimeter beträgt. Diese wies nur geringe Löcher und Risse auf, die jetzt vermacht sind. Verhältnismäßig am meisten beschädigt war die untere Partie des Fußes, indem der hier umgelegte gegossene Ring sich von den durch Lötung mit ihm verbundenen getriebenen Teilen losgelöst hatte und in einzelne Stücke zerfallen war. Diese sind bei der ersten Herrichtung, wie sie noch in der Abbildung des Burlington-Clubs vorliegt, ganz willkürlich zur Ergänzung benutzt; dabei ist die Form des Fußes unrichtig, nämlich zu niedrig und unten zu weit ausladend ausgefallen, außerdem wurde eine rohe häßliche Verschmierung der ergänzten Partie vorgenommen. Ich habe aus dem modernen Gipsflickwerk die antiken Bronzeteile sorgfältig herausgelöst. Dabei fand ich ein Stück des gegossenen Ringes, auf dem das erhaben gearbeitete Halbrund, das die einzelnen Blattstäbe des den Fuß schmückenden Blattornamentes unten abschloß, erhalten ist und in dieses Halbrund paßt eines der vertieft getriebenen Blätter, das im Gegensatz zu den übrigen mehr oder weniger beschädigten ganz bis unten hin erhalten ist, genau hinein. Hieraus ergab sich die Höhe des Fußes, dessen ursprüngliche Form jetzt leicht

[1]) Roschers Mythol. Lexikon I Sp. 1712 Art. Gorgo.

[2]) Burlington Fine Arts Club Exhibition of ancient greek art Tafel 36. S. 32.

wieder hergestellt werden konnte. Ferner war die Schönheit des Bronzekraters durch zwei Mißstände bisher sehr beeinträchtigt. Einmal bedeckte den Körper und den Fuß eine im wesentlichen aus gelber Erde bestehende Schmutzschicht, nach deren Beseitigung jetzt erst die wunderbare Farbenwirkung der verschiedenen Bronzetöne zur Geltung kommt. Neben dem leuchtenden warmen Gold der wie eben frisch poliert wirkenden Stellen und dem satten Braun anderer Partien steht die

Fig. 1

prachtvolle in allen Nuancen schillernde grüne Patina, teilweise untermischt mit einem tiefen Blau. Und noch ein andres. Die herrlichen Ornamente, die den Mündungsrand und die Henkel schmücken, waren durch die Wucherungen des Metalls fast unkenntlich geworden. In wochenlanger mühsamer Arbeit habe ich alle diese Schlacken durch vorsichtiges Abklopfen gründlich entfernt und ein vergleichender Blick auf unsere Abbildungen (Fig. 1 u. Tafel) und die im Album des Burlington-Clubs, zeigt mit welchem Erfolg. An beiden Henkeln und am oberen Rand sind die reichen Verzierungen wieder in völliger Klarheit sichtbar und selbst die weniger gut erhaltene Gorgone des einen Henkels, die in der englischen

Kohledruck Münchner Graphische Gesellschaft Pick & Co.

BRONZENER VOLUTENKRATER IM MÜNCHENER ANTIQUARIUM

Publikation geradezu einen traurigen Eindruck macht, hat ein sehr erträgliches Aussehen bekommen.

Die Zahl der ganz erhaltenen großen Metallgefäße aus dem Altertum ist gering, in den meisten Fällen sind nur die gegossenen Teile, nämlich Henkel, Füße und Mündungsränder, übrig geblieben, während die getriebenen Körper zugrunde gingen. Das trifft natürlich ganz besonders zu für die archaisch griechische Periode, jene erste große Blütezeit antiker Toreutik. Zahllose mit den schönsten und mannigfachsten Verzierungen geschmückte bronzene Gefäßteile zeigen uns, ein welch souveränes Können damals schon auf dem Gebiete der dekorativen Kunst herrschte, während die Künstler in der Gestaltung des menschlichen Körpers noch mit dem Stoff rangen, aber für die Entwicklungsgeschichte der Gefäßformen jener Zeit fehlt uns ein zusammenhängendes Material, wir sind hier im wesentlichen auf die von metallenen Vorbildern abhängigen Tongefäße angewiesen. Um so freudiger ist jede Bereicherung unserer Kenntnis solcher Vorbilder zu begrüßen und der neuerworbene Schatz des Antiquariums ist auch in dieser Hinsicht von allergrößter Bedeutung.

In den besonders gearbeiteten Fuß des Gefäßes ist der eiförmig zulaufende Körper wie in einen Untersatz hineingestellt und vom Fußinnern aus festgelötet. Die Form des Fußes ist glockenförmig, ziemlich steil ansteigend und unten nicht stark ausladend. Als Verzierung dient ein vertieft getriebenes Blattstabornament, dessen Umrißlinien mit dem Punzen geschlagen sind. Die obere Einziehung des Fußes ist durch eine Perlenschnur in Gestalt nach außen getriebener Buckel ausgefüllt. Der Gefäßkörper ist kurz und gedrungen gebildet dadurch, daß die Schulter stark ausladet und der Bauch nach unten zu eine schnelle Verjüngung erfährt. Die Schulter schmückt wieder ein gepunztes nach unten gerichtetes Blattstabornament, das auch als Zungenmuster bezeichnet zu werden pflegt. Der kurze Hals steigt ganz senkrecht ohne Einziehung an, er wird oben abgeschlossen durch einen gegossenen Rand, der aus drei unter sich abgesetzten Streifen besteht. Der unterste ist mit einem Spiralband geschmückt, in dessen Zwickeln Palmetten stehen, dann folgt eine schmale Perlenschnur und endlich die profilierte Mündung bildend ein aufwärts gerichteter Blattstab. Der reichste Schmuck des Gefäßes sind die beiden großen prächtig verzierten Volutenhenkel, die Schulter und Mündungsrand verbinden. (Fig. 2 u. 3.) Sie stimmen in Form und Größe überein, aber gleichen sich nicht völlig, weil sie nicht über ein und demselben Modell geformt sind, ein Verfahren, das nach Beobachtungen von E. Pernice[1]) die Alten vor dem vierten vorchristlichen Jahrhundert nicht kannten. Es liegen den beiden Henkeln, die mit verlorner Form hohl gegossen wurden, vielmehr zwei Modelle zugrunde.[2]) Die untere Hälfte des Henkels ist als Gorgone gestaltet, die in zwei Schlangenleiber mit Köpfen ausläuft. Sie trägt ein kurzes geschupptes Wams, das am Hals und den beiden Schlitzen, durch welche die Arme hindurchgesteckt sind, gesäumt ist. Die Hände fassen den unteren Rand dieses Gewandstückes. Gerade den Mittelpunkt des Henkels bildet das breite plattgedrückte Antlitz der

[1]) Oesterr. Jahreshefte VII, S. 157.

[2]) Ein völlig gleicher Henkel befindet sich im British Museum. Cat. of the Bronzes 583.

Fig. 2

Gorgone, im Typus der archaischen Kunst -- fratzenhaft — gebildet, mit glotzenden Augen, breit verzogenem Mund, gefletschten Zähnen und ausgestreckter Zunge. Sehr sorgfältig ist die Gravierung der Augenbrauen, Augäpfel, Gesichtsfalten und Zähne. Die Haare umrahmen die Stirn in gedrehten Buckellöckchen

Fig. 3

und fallen vorne in je zwei raupenförmigen Locken auf die Schultern. Eine Seltenheit sind die zwei kleinen Stierhörner, die über den Ohren sichtbar werden.[1]) Hinter der Gorgo steigt wie von ihrem Rücken getragen die Volute

[1]) Vgl. Furtwängler bei Roscher a. a. O. Sp. 1709.

an, die auf dem Mündungsrand aufliegt und sich nicht sehr hoch über ihn emporschwingt. Die Mitte ihrer Vorderseite nimmt ein breiter leerer Streifen ein, beiderseits eingefaßt von einem kleinen Perlenband und einem Blattstabornament. Die Ränder werden von zwei größeren Perlenschnüren gebildet, die unten in eine Rosette auslaufen. Die seitliche Verzierung der Voluten besteht je in einem Blattstabornament und einem Spiralband, unten bildet hier auf der Schulter der Gorgone ein Wulst den Abschluß. Eine à jour gearbeitete kleine herabhängende Volute verbindet beiderseits den aufsteigenden und den gewundenen Teil der großen Volute.

An einer zeitlich fortlaufenden Reihe archaisch-griechischer Tongefäße hat kürzlich F. Hauser[1]) klargelegt, daß bei einer allmählichen Verlängerung des

Fig. 4

Halses, wie sie die Tendenz, schlankere Formen zu erzielen, mit sich brachte, aus Festigkeitsrücksichten vom seitlichen Bogenhenkel ein Vertikalstreifen zum Gefäßrand geführt werden mußte und daß hierin der Ursprung des Volutenhenkels liegt, der zuerst nur die Höhe des Randes erreichte und dann über ihn emporgeschwungen wurde. Für diese letzte Entwicklungsform haben wir schon in der berühmten Françoisvase zu Florenz[2]) aus der Mitte des 6. Jahrhunderts ein klassisches Beispiel und aus ihm ersehen wir einmal, daß diese Verbindung von Bogenhenkel und aufsteigendem Volutenglied ästhetisch wenig befriedigt und zweitens, daß, wenn die Volute sich über den Gefäßrand erhebt, der Daumen

[1]) Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei II S. 217.
[2]) Furtwängler-Reichhold Tafel 3.

also, während die übrigen Finger in den Bogenhenkel greifen, nicht mehr auf einer Horizontalfläche aufruhen kann, ein Anfassen des Gefäßes am Henkel schlecht möglich ist. Es handelte sich demnach bei den Volutenkrateren um Prunkstücke, die kaum zum eigentlichen praktischen Gebrauch dienten, und es lag nahe, hier für die Ausgestaltung der Henkel nach einer glücklicheren Lösung zu suchen. Diese ergibt sich fast von selbst durch Ausdehnung des vertikalen Teils auf Kosten des Bogenhenkels, der, da er keinen praktischen Zweck mehr erfüllte, beliebig beschränkt werden konnte. Das hat der Meister eines schönen bronzenen Volutenhenkels aus der Sammlung de Clercq[1]), der angeblich aus Kilikien stammen soll und in der Größe ungefähr denen unseres Kraters gleich-

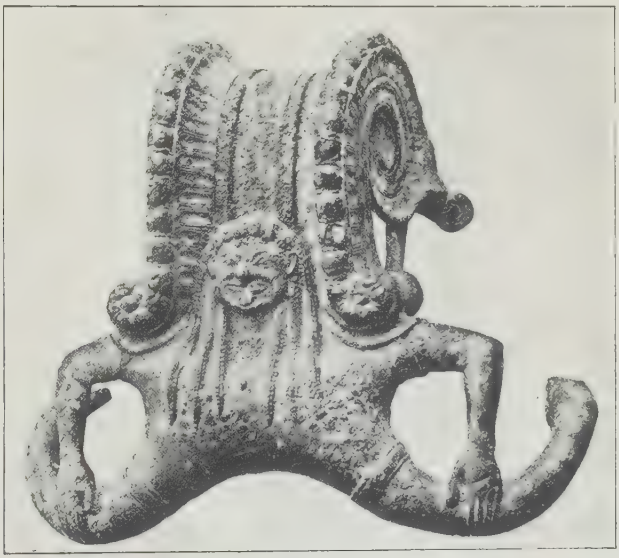


Fig. 5

kommt, getan. (Fig. 4.) Der seitliche Bogenhenkel ist hier ersetzt durch zwei vermittelst eines niedrigen Steges verbundene Greifenprotome. Der Steg trägt eine Gorgonenfigur im Knielaufschema und diese die Volute. Das gleiche Bild zeigt ein zweiter Volutenhenkel aus Südrußland in Petersburg,[2]) nur daß an die Stelle der Greifen Schlangenköpfe getreten sind. Noch weiter fortgeschritten auf diesem Wege ist ein Henkel, der sich im Louvre befindet[3]). Er gibt nicht mehr die ganze Gorgonenfigur, sondern nur den Oberkörper, der in zwei Schlangenleiber mit Köpfen ausläuft. (Fig. 5.) Die Flügel sind fortgelassen, dafür wirkt die Volute als gewaltiges aufstrebendes Flügelpaar. Ungeschickt ist hier nur die steife Haltung der Hände,

[1]) Collection de Clercq III Tafel 58. S. 268.
[2]) Gazette archéol. 13 Tafel 13.
[3]) Gazette archéol. 12 Tafel 33.

die auf den Schlangen aufruhen. Diesen Fehler vermied der Künstler des Münchener Kraters, der im übrigen die gleiche Lösung für die Henkel gewählt hat, dadurch, daß er der Gorgone kein enganliegendes, sondern ein vorne herabhängendes Wams gab, das einmal äußerst wirkungsvoll die Verbindung zwischen den beiden Schlangenleibern herstellt und außerdem für die Haltung der Hände geschickt verwendet ist. Auf der möglichst starken Betonung des vertikalen Elementes, die sich auch in der Gestaltung des Wamses äußert, beruht die künstlerische Ueberlegenheit der Münchner Henkel gegenüber den eben besprochenen anderen Formen, die ihnen zeitlich etwa gleichzusetzen sind. Das steile Hinaufführen des Henkels von der Schulter bis über den Rand des Gefäßes hatte allerdings im Gefolge, daß zwischen Hals und Henkel eine große

Fig. 6

Lücke klaffte, doch ist diesem Misstand durch die Einfügung der kleinen à jour gearbeiteten Volute erfolgreich abgeholfen.

Die den Gorgonenkörper so glücklich benutzende Henkelform, die in dem Münchner Exemplar bis zur höchsten Vollendung gediehen ist, läßt sich in der Folgezeit nicht weiter verfolgen. Die Tongefäße, die wohl in Rücksicht auf ihr Material solche komplizierten Bildungen vermieden, gehen auf dem in der Françoisvase eingeschlagenen Wege weiter, nur werden bei den Volutenkrateren aus der Blütezeit attischer Keramik die Seitenhenkel im Vergleich zu den aufsteigenden Voluten klein gehalten[1]), und erst bei den apulischen Prachtkrateren verschiebt sich das Verhältnis wieder nach der anderen Seite. Aber auch die wenigen uns aus späterer griechischer Zeit erhaltenen Henkel bronzener Volutenkratere zeigen

[1]) Furtwängler-Reichhold Tafel 28 und 61/62.

eine andere Form und zwar fast immer einen Horizontalhenkel in Gestalt eines doppelten Schwanenhalses mit auf der Schulter des Gefäßes aufliegenden Köpfen, von dem aus der Volutenhenkel ansteigt. An Stelle der durchbrochenen Volute ist eine herabhängende Ranke getreten. Als Beispiel gebe ich das Bild eines stattlichen Volutenkraters aus Bronze im Bostoner Museum.[1]) (Fig. 6.) Dieser Typus, der dem massigen Gorgonenhenkel gegenüber sich zierlich ausnimmt, mochte mehr dem Streben nach eleganteren Formen, die auch in den Gefäßen selbst zutage treten, entsprochen haben, die kraftvolle und geschlossene Wirkung jenes älteren erreicht er nicht. Trotzdem ist er lange beliebt geblieben, die uns erhaltenen kolossalen marmornen Volutenamphoren aus dem Anfange der römischen Kaiserzeit, getreue Nachbildungen reichverzierter Metallgefäße, haben ihn durchgehend.[2])

Fig 7

In welchen Kunstkreis gehört das Münchener Gefäß und in welcher Zeit ist es entstanden? Zur Beantwortung der letzen Frage müßte, sollte man glauben, der Stil der Gorgonendarstellung beitragen können, aber dieser archaische Typus des Gorgoneions hat sich gerade in der dekorativen Kunst lange lebendig erhalten. Auch die aus rein tektonisch dekorativen Gesichtspunkten hervorgegangene Bildung als Halbfigur gibt keinen genaueren Anhaltspunkt. Ausschlaggebend für die Zeitbestimmung sind eher die massigen Formen des Henkels, die mit den schweren gedrungenen Proportionen des Gefäßkörpers, dem kurzen steil ansteigenden Hals und dem verhältnismäßig hohen Fuß gut übereinstimmen. Alle diese Anzeichen weisen die Entstehung des Kraters noch in das ausgehende 6. Jahrhundert.[3])

Die nächste Analogie in der Form von Körper und Fuß scheint mir unter

[1]) Ein anderes Beispiel bei Gargiulo Mon. du Mus. Bourbon. I. Tafel 88 und aus Lokri im Brit. Mus. abgeb. Benndorf, Gjölbaschi S. 232.

[2]) Ueber diese Marmoramphoren vgl. Hauser, Neuatt. Reliefs. S. 113 und 122.

[3]) Der schon erwähnte aus Lokri stammende Bronzekrater im Brit. Mus. ist der Form nach sicher jünger, man beachte die hängende Ranke, trägt aber noch archaische Schriftzeichen.

den Tongefäßen ein kyrenäischer Volutenkrater darzubieten[1]), der in die Mitte des 6. Jahrhunderts gehört. (Fig. 7.) Durch ihn werden wir für unser Bronzegefäß in den jonischen Kunstkreis geführt, in dem gerade die Toreutik besonders gepflegt wurde und glänzende Leistungen hervorbrachte.[2]) Die Bildung des Fußes hat einen ganz besonders ausgesprochenen jonischen Charakter, er ist merkwürdig nahe verwandt dem Fuße der kleinasiatisch jonischen vor allem der persisch-jonischen Säule mit dem herabfallenden Blattornament.[3]) An den attischen Gefäßen kommt diese glockenförmige Bildung nicht vor, später dagegen wieder an den großen apulischen Volutenkrateren. Bereits Furtwängler[4]) hat beobachtet, daß die Brustbilder der Gorgone an chalkidischen Bronzegefäßen sich häufig finden und gliedert darum unsern Krater an jene an. Es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß dieses Prachtstück wirklich aus einer Werkstatt der erzberühmten Stadt Chalkis hervorgegangen ist, deren Kunst, wie ihre Keramik lehrt, ganz unter jonischem Einfluß stand und deren Handelsverkehr mit Süditalien vor allem mit der Tochterstadt Cumae in Kampanien bedeutend war.

Zum Schluß sei noch die Frage aufgeworfen, ob unser Bronzekrater vielleicht einst einen Deckel getragen hat, der gut anzubringen wäre, da die übergreifenden Voluten nur die Hälfte des horizontalen Mündungsrandes einnehmen. Ich habe schon bemerkt, daß diese Volutengefäße meist als Prunkstücke gedient haben. Eine weitere Verwendung fanden die großen Bronzegefäße in Gräbern als Aufbewahrungsort für die Asche der Verstorbenen, das lehren uns Funde in Südrußland.[5]) Zu diesem Zweck mußten sie natürlich mit Deckel versehen sein, wie es auch die in russischen Gräbern gefundenen Exemplare, speziell Hydrien, bestätigen.[6]) Bei den großen Volutenkrateren hatten wir bisher keine Anhaltspunkte für Deckel, vor allem sind wir gewohnt, uns die erwähnten großen Marmorprachtgefäße dieser Art deckellos vorzustellen. Von Interesse ist es daher, daß auf einem arretinischen Gefäßfragment im Münchner Antiquarium sich einmal ein solcher großer Volutenkrater mit spitz zulaufendem Deckel befindet, der oben mit einem Knopf, auf dem ein großer Vogel sitzt, geschmückt ist. Die Form dieses Deckels läßt natürlich für unser viel älteres Bronzegefäß keinen Schluß zu, aber de Möglichkeit, daß auch dieses einen Deckel getragen hat, ist gegeben.[7])

---

[1]) Archäol. Zeit. 1881. Taf. 11. 2.

[2]) Vgl. Furtwängler, Der Bronzewagen von Monteleone. Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur Text zu Taf. 586/87.

[3]) Puchstein, Jonische Säule S. 43.

[4]) Bei Roscher a. a. O. Sp. 1712.

[5]) Furtwängler, Sammlg. Sabouroff II, zu Tafel 149.

[6]) Ebenda.

[7]) Die auf den böotischen Münzen vorkommenden großen Volutenkratere (Brit. Mus. Catalogue: Central GreeceTaf. VI ff.) haben keine Deckel, nur einmal (Taf. XIII. 12) wird der Knopf eines niedrigen Deckels sichtbar. Im übrigen genügte natürlich auch das Schließen der Aschengefäße durch eine aufgenietete einfache Platte, wie sie sich bei den südrussischen Bronzehydrien findet.

AUS DER NEUEN STÄDTISCHEN SKULPTURENSAMMLUNG IN FRANKFURT A. M.

VON GEORG SWARZENSKI.

1. Die französischen und deutschen Schulen der Gotik und Renaissance.

Die Vertretung der Plastik in den Frankfurter Museen hat ihre besondere Geschichte, die in mancher Beziehung typisch ist für die Entwicklung des Sammelwesens im 19. Jahrhundert und für das verhältnismäßig so langsame Steigen des Interesses und Verständnisses an den Werken der Plastik, wenigstens der nach-antiken Zeit. Tatsächlich finden sich einige Skulpturen in jedem der drei Museen, die Frankfurt besitzt: die meisten im Historischen Museum, welches in den letzten Jahrzehnten wohl als die gegebene Stelle hiefür angesehen wurde, einige gewählte Stücke im Kunstgewerbemuseum — zur Charakteristik der betreffenden Stilperiode —, schießlich die kleinste Anzahl (bezeichnender Weise) in der eigentlichen Kunstsammlung, im Städelschen Kunstinstitut! Allerdings befinden sich unter den im Städel bewahrten Skulpturen die beiden hervorragendsten Arbeiten, die die Frankfurter Museen auf diesem Gebiete aufzuweisen haben: die Sandsteinmadonna Riemenschneiders[1]), von der ehemaligen Würzburger Stiftskurie in der Martinsgasse, und der große Terrakotta-Altar, zum Teil in Art der Robbia glasiert, zum Teil mit kalter Bemalung, der 1511 für die Capella del rosario in der Dominikanerkirche zu Gubbio gestiftet wurde, und auf Grund der Tradition als Arbeit des berühmten Maiolikamalers Giorgio Andreoli da Gubbio (Maestro Giorgio) angesehen werden darf. Aber diese Erwerbungen reichen in weite Zeit zurück: der Gubbio-Altar wurde 1835 von J. A. Ramboux, dem bekannten Nazarener, direkt von den Dominikanern in Gubbio erworben, die Madonna Riemenschneiders 1871 durch den Sammler Milani. Für die Madonna wurden 450, für den Altar 918 Gulden bezahlt. Glückliche Zeiten! Nimmt man dazu die vier polychromen Büsten der Kirchenväter, die jetzt der Riemenschneiderschen Madonna gegenüber in dem deutschen Saale der Galerie stehen, so ist der Bestand des Städelschen Instituts an alten Originalskulpturen erschöpft, abgesehen von einzelnen Arbeiten der Kleinplastik und einigen Florentinischen Reliefs.

Während die Städelsche Galerie sich immer mehr auf den Ausbau der Gemäldesammlung konzentrierte, begannen die jüngeren Frankfurter Sammlungen,

[1]) Nach den Inventarangaben war die Figur bemalt: die Haare mit Gold, der Schleier weiß, der Mantel blau, das Unterkleid rot.

Abb. 1. Heiliger Bischof. Polychrome Steinfigur. XIV. Jht.

das historische Museum und das Kunstgewerbemuseum, wenigstens in gelegentlicher Weise sich für die Werke der Plastik zu interessieren. So kommt es, daß zwar

in allen drei Museen Frankfurts einzelne Skulpturen — gleichsam nebenbei — sich finden, daß aber eine Stelle fehlte, wo pflichtgemäß und ex officio die Pflege der Plastik einen Mittelpunkt finden konnte. Aus dieser Situation erklärt sich die

Abb. 2. Burgundischer Meister, Anf. XV. Jht. Reliefgruppe der Pietà. Kalkstein.

Vernachlässigung der Plastik seitens der Frankfurter Museen in einer Zeit, wo die Privatsammler der Stadt wenigstens den Arbeiten der deutschen Plastik ein gesteigertes Interesse zuwandten und aus dem Frankfurter Kunsthandel ständig bedeutende Skulpturen nach aller Welt wanderten. Infolgedessen lag es nahe,

als die Stadt sich zur Begründung einer eigenen Kunstsammlung größeren Stiles entschliessen konnte, eine besondere Abteilung für alte Plastik zu errichten, die zugleich mit der geplanten städtischen modernen Galerie eine Ergänzung bildet zu der Städelschen Sammlung, deren Schwerpunkt in der Gemäldegalerie der alten Meister und im Kupferstichkabinett beruht. In dieser Weise werden die neuen städtischen Sammlungen mit dem Städelschen Institut ein größeres Ganzes ergeben, ohne daß die Selbständigkeit beider Teile — das Städelsche Institut ist nämlich keineswegs eine städtische Anstalt, sondern eine Stiftung, deren absolut selbständige Verwaltung für alle Zeiten bestimmt ist — aufgegeben wird. Das Ziel der neuen plastischen Sammlung ist natürlich ein allgemeines, d. h., ohne zeitliche und örtliche Begrenzung; ihre letzte Aufgabe ist eine möglichst gehaltvolle, übersichtliche Repräsentation der Plastik in den markanten Aeußerungen ihrer Entwicklung unter rein künstlerischen Gesichtspunkten. Deshalb wird einerseits Wert zu legen sein auf typische charaktervolle Beispiele der wichtigsten Stilphasen; andererseits liegt das vorbildliche Beispiel der Städelschen Galerie — als einer Qualitätssammlung par excellence — nahe genug, um die Vorzüge einer vor allem durch die Qualität bestimmten Auswahl zu erstreben.

Es ist deshalb in diesem Falle vielleicht besonders mißlich, über die erst im Entstehen begriffene Sammlung zu berichten. Denn schliesslich wird doch jede Erwerbung nicht nur durch den Charakter des einzelnen Stückes, sondern zugleich durch die Rücksicht auf das zukünftige Ganze, wie es dem Leiter der Sammlung vorschwebt, bestimmt. Bis eine solche Sammlung aber als Ganzes vor der Oeffentlichkeit in Erscheinung treten kann, werden Jahre vergehen, und deshalb soll vorläufig wenigstens von einzelnen besonders beachtenswerten Erwerbungen gesprochen werden.

Das vorhandene Material gliedert sich bereits jetzt in folgende Hauptgruppen: Arbeiten der Antike, des hohen und späten Mittelalters, der Renaissance und der Barockzeit. Ich möchte im folgenden zunächst einige ausgewählte Arbeiten der nordalpinen Kunst des Mittelalters und der beginnenden Renaissance besprechen.

Wohl das wichtigste Ergebnis der neueren Kunstforschung liegt in der Erkenntnis der epochalen Bedeutung der französischen Kunst des hohen Mittelalters für die gesamte Entwicklung des künstlerischen Empfindens und Darstellens im Abendlande, und es ist nicht übertrieben, wenn man in dieser Hinsicht die Plastik der französischen Gotik mit der der antiken Mittelmeervölker vergleicht. Eine museale Vertretung dieser Kunst, die ihre höchsten Blüten im Zusammenhang mit der Baukunst trieb, ist natürlich nicht leicht zu gewinnen, und es ist nicht Zufall, daß zwar die Erzeugnisse der französischen Kleinplastik der Gotik, vor allem die Elfenbeine und Silberarbeiten seit Generationen von Museen und Liebhabern begehrt wurden, aber gerade die Monumentalskulptur selbst in französischen Sammlungen erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit — vor allem durch das Wirken Courajods — Eingang und die nötige Beachtung gefunden hat. Die Frankfurter Sammlung besitzt eine kleine Reihe derartiger Arbeiten, die entweder in ihrer Qualität und in der Stärke des künstlerischen Ausdrucks hervorragend sind,

Abb. 3. Burgundischer Meister, Anfang XV. Jht. Madonna mit Kind. Kalkstein.

oder wenigstens in der Prägnanz der Darstellung als charakteristische Beispiele für die Stilentwicklung angesehen werden können. Als besonders

eindrucksvolles Stück ist hier in erster Linie eine große Kreuzigungsgruppe zu nennen, bestehend aus den drei etwas unterlebensgroßen Figuren des Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Die Figuren sind nahezu freiplastisch gearbeitet, aus dunklem Nußholz ohne Spuren von Bemalung. In ihrer statuarischen Gebundenheit ist diese Gruppe typisch für die konsequente Weiterentwicklung und Umformung romanischer Stilprinzipien durch das verfeinerte Naturgefühl und den vertieften Empfindungsgehalt der Frühgotik. Die charakteristische Art der Bewegung, die Typisierung der Köpfe, das ornamentale Spiel in den am meisten stilisierten Partien, wie den Haaren und Gewandrändern, läßt hier ohne weiteres eine Arbeit aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts erkennen, und zwar die Hand eines Meisters, der vermutlich aus dem nördlichen Frankreich hervorgegangen ist. Zwei typische Beispiele der französischen Steinplastik aus der Zeit bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts veranschaulichen die Standfiguren eines Bischofs (Abb. 1) und einer Madonna mit dem Kinde. Die Figur eines Bischofs, etwa in zwei Drittel Lebensgröße, stammt aus Rouen und ist besonders interessant durch die gut erhaltene Polychromie und die exakte, vollständige Durchführung der lithurgischen Gewandung; die lebensgroße Madonnafigur, in weißem, kreideartigen Kalkstein und mit Resten der Bemalung gehört in eine bestimmte Gruppe von Arbeiten, die in der Champagne ihre Heimat haben.

Gegenüber dem noch immer abstrakten statuarischen Stil der französischen Trecentoplastik entsteht in Frankreich um die Wende des Jahrhunderts jene gewaltige realistische Kunst, die uns in der Schule von Dijon in ihrer epochalen Bedeutung als der Beginn einer neuen kunstgeschichtlichen Aera am greifbarsten entgegentritt, und in den bekannten Persönlichkeiten eines Jean de Marville und Claus Sluter — wenigstens in der allgemeinen Vorstellung — sich verdichtet zu einer unmittelbaren Vorstufe, Ueberleitung oder Parallele zu der Kunst der van Eyck. Die Frankfurter Sammlung besitzt eine Reihe von drei zusammengehörigen Skulpturen, die in diesen Kreis gehören und wohl die wichtigste Erwerbung des jungen Museums darstellen. Es sind drei Steinskulpturen, — eine große Reliefgruppe der Pietà und die Statuetten der Madonna mit dem Kinde und des hl. Antonius, die beiden letzteren mit noch immer wertvollen Resten der ursprünglichen Bemalung. Eine Beschreibung dieser Arbeiten ist durch die Abbildungen (Siehe Abbildung 2—4) wohl entbehrlich, und ihre genaue stilkritische Einordnung muß einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben, da sie zu einer Auseinandersetzung mit einer Reihe komplizierter — und wichtiger — Fragen führen würde. Man beachte die malerische Schönheit der Komposition und die unvergleichliche Zartheit und Keuschheit der anatomischen Durchbildung des Christuskörpers in der Pietà, die Größe des plastischen Motives in der Madonna, die drastische Gewalt der Charakteristik in der derberen Figur des Antonius. Die Modellierung steigert sich zu erstaunlichem Reichtum in dem Kopf der Madonnenfigur, die Kunst der stofflichen Charakteristik ist besonders in den weich herabfallenden Haarmassen der Maria in der Pietà zu bewundern. Auf den ersten Blick wird sich jeder an Claus Sluter erinnert fühlen. Aber es

Abb. 4. Burgundischer Meister, Anfang des 15. Jht. St. Antoine. Kalkstein.

wäre falsch, den Namen dieses einen bekannten Künstlers zum alleinigen Träger dieser Richtung zu machen, deren Symptome wir schon jetzt an den verschiedensten

Stellen nachweisen können.[1]) Tatsächlich ist hier eine andere künstlerische Handschrift zu erkennen, als in den Arbeiten Sluters, und die drei Frankfurter Figuren, die zwar gleichzeitig und am gleichen Orte entstanden sind, gehören überhaupt nicht einer Künstlerhand, sondern zum mindesten sind an der Ausführung zwei, wenn nicht drei verschiedene Hände beteiligt. Sie sind das Erzeugnis eines anderen, bisher noch nicht näher festgestellten Ateliers, welches dem des Claus Sluter parallel steht. Die Madonna findet übrigens eine geringere, freie Replik in einer kleinen Statuette des Musée Cluny, welche dort zusammen mit den Sluterschen Marmorfiguren vom Grabmal Karls des Kühnen (Nr. 428—431) aufgestellt ist. Unter allen mir bekannten burgundischen Madonnen steht die Frankfurter Figur den weiblichen Typen des Jan van Eyck am nächsten.

Die spätere französische Plastik des ausgehenden Mittelalters ist durch einige Holzskulpturen vertreten, — nicht allzu reichlich, wie das bei dem aktuellen Modewert derartiger Arbeiten erklärlich ist, aber durch gewählte charakteristische Beispiele. Als besonders reizvolles Stück sei die polychrome Standfigur des hl. Michael genannt, die gerade in ihrer allgemeinen Verwandtschaft mit deutschen Arbeiten der Zeit besonders instruktiv ist für die Stilunterschiede einer rein französischen Kunst gegenüber den niederländischen und deutschen Schnitzschulen. Die zumeist als „franco-flamand" bezeichnete Richtung ist vertreten durch ein Hausaltärchen aus Arras in Form eines Triptychons mit drei Heiligenfiguren in wohlerhaltener Maßwerkrahmung.

Im Anschluß an die französischen Schulen seien zunächst einige Arbeiten der leider noch wenig durchforschten niederländischen Plastik erwähnt. Besondere Beachtung verdient hier die merkwürdige Kostümfigur eines heiligen Jakobus in Pilgertracht mit sonderbarem hohen Hut, vollrund, aus weichem Holz. (S. Abb. 5.) Eine eigenartige Nüchternheit der plastischen Auffassung, verbunden mit einer ganz eminenten Konzentration des Darstellungsmotives erklärt die starke Wirkung dieses in sich gekehrten Mannes, der wie im Wandeln festgebannt ist beim Lesen seines Buches. Die ungemein sichere und stilvolle Schnitztechnik, die fast frei ist von aller virtuosenhaften Manier, steigert diesen individuellen Eindruck der Arbeit. Auffallend ist auch die anscheinend mit eisernen, kreisrunden Punzen eingeschlagene Dreipassmusterung des Gewandes. Bestimmte Eigentümlichkeiten der Behandlung, der Gesamtcharakter und der ausgesprochene Typus des Kopfes lassen in der Figur mit ziemlicher Sicherheit eine der seltenen holländischen Arbeiten des 15. Jahrhunderts erkennen, etwa aus der Zeit um 1450.

Schwieriger ist die Einordnung einer anderen, vermutlich niederländischen Arbeit, der erstaunlich lebendigen, männlichen Porträt-Büste in Zeitkostüm mit niedrigem Barett. Die Büste ist aus einer merkwürdigen, steinartigen Kunstmasse gearbeitet, die mir am ähnlichsten wieder in deutschen Arbeiten begegnet ist; aber bei dem schwachen Stand der Kenntnis derartiger Dinge ist

[1]) Vergl. Max Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Jahrb. d. kunsthist. Sign des A. H. Kaiserhauses XXIV, 5. 1904. S. 286 f.

es kaum möglich, einen festen Schluß auf die örtliche Entstehung der Arbeit hieraus zu ziehen. Leichter ist die chronologische Bestimmung, die deutlich auf die Zeit um 1520 weist. Hiermit steht in Einklang der entschieden starke Einfluß der italienischen Renaissancekunst, der sich in der Gesamtauffassung der Büste und der großzügigen zusammenfassenden Formengebung auch im einzelnen ausspricht. Man beachte die Energie und Schwungkraft der Linien in der Profil-

Abb. 5. Niederländischer Meister um 1450, Jakobus als Pilger. Holzfigur.

ansicht, den prachtvollen Kontrast der ausladenden, vorwärtsdrängenden Formen des Gesichts zu den zurückfliehenden Massen des Haares und im Kostüm. Die physiognomischen Merkmale legen es nahe, in dem Dargestellten eine Persönlichkeit aus dem Habsburgischen Hause zu suchen. Die Behandlung erinnert in mancher Beziehung — besonders in der Mundpartie — an die Terrakotta-Büste Karls V. von Konrat Meit in Brügge, und jedenfalls dürften wir es mit einer niederländischen Arbeit eines Zeitgenossen dieses Meisters zu tun haben. — Nur beiläufig erwähnt sei, daß auch die besonders durch ihre großen Altäre berühmte

manieristische Antwerpener Schnitzschule in bezeichnenden Arbeiten vertreten ist.

Und nun zu den deutschen Arbeiten! Da ist es freilich leicht gesagt, daß eine möglichst glänzende Vertretung der deutschen Plastik wohl das nächstliegende und vornehmste Ziel einer solchen Abteilung in einem deutschen Museum sein

Abb. 6. Jörg Syrlin, Heiliger Georg

sollte. Aber jeder, der die Verhältnisse kennt, wird auch sagen, daß gerade auf diesem Gebiete der Vorsprung älterer Sammlungen dieser Art selbst bei größter Konzentration am schwersten nachzuholen ist. Nicht nur daß das Beste längst in festem Besitz ist — denn das ist ja eigentlich auf den meisten Gebieten der Fall —, sondern es ist überhaupt nur ein verhältnismäßig kleiner Teil, der aus der ungeheuer großen Produktion sich zu einer individuellen künstlerischen Bedeutung erhebt. Dazu kommt, daß die wissenschaftliche Erforschung der deutschen Plastik noch in den ersten Anfängen steht, und auch die Kennerschaft auf diesem Gebiete mehr auf die Neigungen der Amateure und auf archäologische Interessen

zugeschnitten ist, als auf eigentlich künstlerisch-wissenschaftliche Werte. Gerade deshalb ist es aber vielleicht besonders erwünscht, eine größere Anzahl der jetzt in Frankfurt vereinigten deutschen Skulpturen bei dieser Gelegenheit bekannt zu geben.

Abb. 7. Jörg Syrlin, Heiliger Georg, Detail

Das bisher vorhandene Material reicht in seinen bedeutenderen Stücken nicht über die Zeit des beginnenden Realismus am Anfang des 15. Jahrhunderts zurück und rekrutiert sich fast ausschließlich aus Süddeutschland. Aus Norddeutschland wären nur einige mittel- und niederrheinische Arbeiten zu nennen, darunter auch eine Apostelfigur aus der Schule von Calcar. Die süddeutschen Arbeiten geben aber schon jetzt einen gewissen Ueberblick über die wichtigsten Kunstkreise — mit Ausnahme des tirolischen —, zum Teil in hervorragenden, zum Teil

in sehr charakteristischen Beispielen. Es überwiegt durchaus die Holzplastik; nur einige wenige Steinskulpturen und eine interessante Terrakottastatuette der sitzenden Madonna mit dem Kinde in gut erhaltener Bemalung und Vergoldung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts wären als Ausnahmen zu nennen.

Von den ältesten vorhandenen deutschen Arbeiten sei nur die halblebensgroße Profanfigur eines Ritters mit Schild und Lanze erwähnt, die sowohl durch die intakte Erhaltung des Beiwerks, wie durch ihren Stil beachtenswert ist. Sie stammt vom Bodensee und ist interessant durch ihre Beziehungen zu der gleichzeitigen Malerei dieser Gegend. Der vorhergehende Stil des Manierismus des ausgehenden 14. Jahrhunderts und die Weiterentwicklung zu dem vollen Naturalismus des 15. Jahrhunderts wird durch einige Madonnen und Heiligenfiguren veranschaulicht.

Das Hauptwerk der deutschen Abteilung hat die schwäbische Schule gestellt in der lebensgroßen Ritterfigur des heiligen Georg aus Eichenholz. (Abb. 6, 7.) Ueber die „Importanz“ dieses Stücke möchte ich keine Worte verlieren. Es ist gewiß die bedeutendste Ritterfigur, die wir aus dieser Zeit der deutschen Plastik haben, und vielleicht das idealste Gegenbeispiel der Spätgotik zu dem Renaissancetypus, wie ihn Peter Vischer hingestellt hat. Der stilistische Charakter der Figur ist leicht zu bestimmen; sie ist zweifellos ein Hauptwerk der Ulmer Schule, als deren Repräsentant der ältere Syrlin gilt. Der rein künstlerische Eindruck der Figur ist ein höchst eigenartiger und für den, der sich einmal in die Figur hineingesehen hat, sehr reizvoll. Allerdings ist dieser Eindruck ganz abweichend von dem jenes Figurentypus, den man im Jargon der Amateure gern mit dem Namen Syrlin belegt und dessen vorstehendes Charakteristikum zumeist nichts anderes als eine gewisse Schwäche und Sentimentalität ist. Statt dessen ist man gefesselt von einer erstaunlichen Naivität und Frische der Erscheinung, von dem „frühlinghaften, herben“ Zug, der die ganze Figur charakterisiert. Es fehlt ihr das Konventionelle, das man sofort versteht und erledigt; aber je tiefer man in den Geist der Arbeit eindringt, desto lieber wird einem dieser jugendliche Gesell, der vergnügt und keck, und mehr seiner selbst, als seines Standes bewußt, sich der Welt gegenüberstellt. So individuell die Auffassung, so meisterhaft ist die Technik. Die Rüstung ist mit peinlicher Sorgfalt wiedergegeben, aber so elegant und mit solchem künstlerischen Takt, daß man sie kaum als gegenständlich empfindet, sondern als Ausdruck dieses ungezwungen schneidigen Rhythmus, in den der Körper des jugendlichen Heiligen gebracht ist. Man beachte die erstaunliche Qualität der Arbeit in der Durchführung und stofflichen Charakteristik selbst untergeordneter Partien, wie den Innenseiten der Handschuhe, — umso erstaunlicher, als der Künstler ja mit der Wirkung der — leider verlorenen — Bemalung der Statue rechnen konnte. Von prächtigem Reichtum im Sinne der Spätgotik ist schließlich das Spiel der kraus bewegten Formen und Linien, das sich durch den Zusammenklang der Haare und des Federbusches um den Kopf herum entwickelt, — vergleichbar der Wirkung eines Dürerschen Holzschnittes. Die Figur ist als eine Arbeit des älteren Syrlin anzusprechen. Denkt man zunächst an die Ritterfiguren des sog. „Fischkastens“, so wird man zwar staunen

Abb. 8. Ulmer Schule, Prophetenbüste

über die Identität der (übrigens fast porträthaft, nicht nur kostümlich allgemein wirkenden) Rüstungen, aber im übrigen wird man die tänzerhafte Bewegung der dekorativen Steinfiguren am Brunnen sehr verschieden finden von der statua-

rischen Auffassung der Frankfurter Holzfigur. Nimmt man dagegen die bisher allein bekannte, urkundlich gesicherte Holzfigur des Meisters zum Vergleich, den auferstandenen Christus am Dreisitz des Ulmer Domes[1]) (1468), so ist die Verwandschaft eine große. Ganz überzeugend wird diese aber durch den Vergleich des Kopfes des heiligen Georg (S. Abb. 7) mit den Büsten des Ulmer Chorgestühles. Die Behandlung, besonders des Mundes und der Augen ist von zwingender Identität. Die Figur stammt aus der abgerissenen Georgskapelle am Rathaus in Ravensburg, vor dessen Toren das Kloster Weingarten liegt, an dessen Chorgestühl (jetzt in München) die Hand Syrlins erkannt wurde. Eine jüngere, freie Replik der Figur findet sich unter den Figuren am Hauptportal des Ulmer Münster, an der linken Wandung, also in der unmittelbaren Einflußsphäre der jüngeren Syrlinwerkstatt.

Neben diesem monumentalen Hauptstück der Sammlung sei unter anderen Arbeiten der Schwäbischen Schule als besonders feines Kabinettstück die schöne Büste eines Propheten mit Schriftband erwähnt, — eine Arbeit von vollendeter Qualität und Erhaltung, die vermutlich gleichfalls der Ulmer Schule angehört. (S. Abb. 8.) Nicht rein schwäbischen Charakter, sondern einen Stil, den man in Ermangelung einer genaueren Bestimmung als bayrisch-schwäbisch zu bezeichnen pflegt, zeigt ein besonders umfangreiches Werk, die vier Figuren eines betenden Christus und der drei schlafenden Apostel von einem Oelberg. Die Art der Behandlung ist zwar nicht allzu persönlich, aber nicht ohne Feingefühl, von eindringender Naturbeobachtung und entschiedener Vielseitigkeit, sodaß trotz des gegebenen ikonographischen Schemas eine starke künstlerische Kraft aus dem Werke spricht. Die edle Gestalt des betenden Christus ist dem Künstler in gleicher Weise geglückt, wie die verblüffend wahre Figur des im Schlafe liegenden Petrus. Die Figuren sind etwa drei Viertel lebensgroß, aus Lindenholz, leider ohne die alte Fassung. Die Entstehung der Arbeit dürfte noch vor das Ende des 15. Jahrhunderts zu setzen sein, etwa um 1480.

Aus den Kreisen der Fränkischen Schule, die ja im Städelschen Institut durch Riemenschneiders Madonna in einem Hauptwerk vertreten ist, seien nur folgende Arbeiten genannt: eine interessante Madonnafigur aus Lindenholz, aus dem Tauberthal stammend, die durch den Vergleich mit einer Steinfigur von 1482 im germanischen Museum[2]) als Nürnberger Arbeit anzusehen ist, ein heiliger Michael aus Regen, der den manierierten Einfluß der Stoßschule zeigt, aus späterer Zeit eine lebensgroße Madonna aus dem Bambergischen, — die beiden letzteren Arbeiten auch durch ihre gut erhaltene Bemalung reizvoll.

Durch besonders hervorragende Arbeiten ist die bayrische Plastik vertreten, deren Bedeutung durch die Forschungen der letzten Jahre in immer helleres Licht zu treten beginnt. Der oberbayrischen Kunst des späten 15. Jahrhunderts gehört die große polychrome Reliefgruppe der Pietà an (Abb. 9), eine Arbeit von ergreifender Tiefe des Ausdrucks, vollendeter Durchführung und großem

[1]) S. Franz J. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg, Heitz 1907. S. 186 f. Taf. 13.

[2]) S. Anzeiger des german. Nationalmuseums 1906, S. 130.

Abb. 9. Polychrome Reliefgruppe der Pietà. Oberbayrisch, 15. Jht.

Stile, die einen bestimmten bayrischen Typus vertritt und in der meisterhaften Kunst der Komposition der aus Tegernsee stammenden Gruppe der Sammlung Heß in München nahe steht[1]). Als oberbayrische Arbeiten sind mit größter Wahrscheinlichkeit auch die beiden Figuren der Maria und des Johannes anzusehen, die in Abbildung 10 und 11 wiedergegeben sind. Es ist die pathetische

[1]) S Georg Habich in diesem Jahrbuch, 1907. II, 1. Halbband. S. 87 f. Die Gruppe befindet sich jetzt im Kaiser Friedrich-Museum.

Abb. 10. Bayrischer (?) Meister, Johannes Ev.

Stärke des Ausdrucks und eine höchst individuelle Art der Formengebung, die in diesen Figuren eine durchaus ausgesprochene Künstlerhand erkennen lassen,

Abb. 11. Bayrischer (?) Meister, Maria (Magdalena?)

die freilich vor der Hand noch nicht näher bestimmt werden kann. Die scheinbar verschrobene wirbelnde Art der Posierung ergibt bei richtiger Aufstellung eine

schwungvolle, großzügige Bewegung von eigenartiger malerischer Wirkung, die sich auch in den Einzelmotiven verfolgen läßt. Ganz persönlich ist die wundervolle Durcharbeitung der Köpfe, deren faltenreiche Modellierung durch die helle Bemalung in der Reproduktion nicht recht zur Geltung kommt. Man beachte besonders die Behandlung der Augen und des Mundes, des Kinns und Halses; auch die kleinen, nervösen Hände sind von entschiedener Eigenart und Feinheit.

Abb. 12. Bayrischer Meister, Johannes Ev.

Merkwürdig sind auch gewisse ikonographisch-gegenständliche Motive; so ist das Händeringen der Maria seltener anzutreffen als man zunächst meinen sollte, und man ergänze sich vor allem die Wirkung der großen Dornenkrone in der Hand des Johannes. Es wird gerade durch dieses Motiv des Johannes zweifelhaft, ob die nächst liegende Annahme, daß es sich hier um Teile von einer Kreuzigungsgruppe handelt, richtig ist; wahrscheinlicher ist es, in den beiden Gestalten Seitenfiguren einer Darstellung des im Grabe ruhenden Christus zu sehen. Der künstlerische Gesamteindruck der Figuren, aber auch manche Motive und nicht zuletzt

Abb. 13. Niederbayrischer Meister, Heiliger

die Typen erinnern an die Kunst Grünewalds. Solange die Figuren selbst nicht eine festere Einordnung in einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang gefunden

haben, wäre es freilich verfrüht, hieraus bestimmte weitergehende Schlüsse zu ziehen. Sind die verwandten Züge nicht aus anderen Quellen zu erklären, so würden die Figuren zum mindesten für die Beziehungen Grünewalds zur bayrischen Kunst einen weiteren, nicht unwichtigen Hinweis ergeben.

Von späteren bayrischen Arbeiten sei zunächst die stattliche, lebensgroße Figur eines Johannes genannt (Abb. 12). Die Figur stammt offensichtlich von einer Kreuzigungsgruppe und ist durch ihren Gewandstil leicht als bayrische Arbeit zu bestimmen. Die Arbeit ist trotz der verhältnismäßig späten Entstehung — sie dürfte wohl erst um 1530 anzusetzen sein — von großem künstlerischen Verdienst, besonders durch eine wirkliche Monumentalität der plastischen Auffassung und den anziehenden, lebenswahren Kopf mit seiner ausdrucksvollen porträthaften Durchbildung.

Als Meisterwerke der bayrischen Plastik sind schließlich die beiden zusammengehörigen Figuren einer heiligen Barbara und eines männlichen Heiligen in Zeitkostüm anzusehen, aus Lindenholz, in etwa halber Lebensgröße (Abb. 13). Obwohl der Eindruck der Köpfe bei beiden Figuren ein recht verschiedenartiger ist, so zeigt sich doch in Stil und Technik unverkennbar die Hand des gleichen Meisters. Gegenüber der Typik der weiblichen Heiligen, wirkt die männliche Figur in ihrem renaissancemäßig verfeinerten Naturalismus umso anziehender. Der Porträtkopf dieses Heiligen steht in der Feinheit der Beobachtung und dem Ernst des Ausdrucks den besten Arbeiten der deutschen Porträtskulptur nahe. Und dem entspricht die sorgfältige Durchführung des übrigen, — das gewissenhafte Eingehen auf das Kostüm (mit dem strumpfartigen Shawl um den Nacken), die lebensvolle Darstellung der Hände, und selbst die Wiedergabe des Buches mit seinen einzelnen Blättern, durch die sich die Finger der linken Hand durchdrücken, ist nicht schablonenhaft. Die künstlerische Richtung des Meisters dieser Figuren verrät sich am deutlichsten durch den Gewandstil. Es sind besonders hervorragende Arbeiten aus jener niederbayrischen Gruppe, die man jetzt um die Persönlichkeit des Mathaeus Kreniß[1]) gruppiert hat.

[1]) S. P. M. Halm in „Die christliche Kunst“ I. S. 121 ff.

Gravüre Münchner Graphische Gesellschaft Pick & Co.

PETRUS UND PAULUS
SCHWÄBISCHER ALTAR 1521

SAMMLUNG STREBER

SAMMLUNG STREBER IN TÖLZ

VON KARL VOLL

Herr Hofrat Dr. Streber in Tölz besitzt eine umfangreiche Sammlung von alten Gemälden, meist aus der deutschen Gotik und von Skulpturen, auch von Antiquitäten. Zum Teil stammen die Gegenstände noch aus altem Familienbesitz und zwar vom Niederrhein, zum Teil aber auch sind sie von dem Vater des Besitzers, von Professor Streber, dem Vorgänger Brunns am Münzkabinet in München, vor rund 50 Jahren gesammelt worden.

Professor Streber war einer der glücklichen Käufer, die auf der Schleißheimer Auktion 1852 die Bilder erwarben, die damals um eine unwürdig geringe Summe von der Zentralgemäldedirektion verschleudert worden sind. Rund 1000 Gemälde wurden versteigert, und 7000 Gulden wurden gelöst. Von dem Erlös aber ließ man durch den Sohn des Direktors der Pinakothek einige Phantasiebilder alter Wittelsbacher aus den frühesten Zeiten der Geschichte malen; sie hängen jetzt ganz unbeachtet in der Schleißheimer Ahnengalerie. Es ist nur ein schwacher Trost, daß auch an anderen Orten so gesündigt worden ist: ein umso schwächerer Trost, weil viele der versteigerten Bilder erst bei der Säkularisation aus den Klöstern und Kirchen geholt worden waren. Diese Werke sind also nur von ihren Bestimmungsorten entfernt worden, um bald danach, ohne irgendwie sinnvoll verwertet worden zu sein, in alle Welt zerstreut zu werden. Einige besonders interessante und auch wertvolle Stücke befinden sich noch in der Sammlung Streber, wo sie gut gepflegt wurden. Sie gehören der altbayerischen, schwäbischen und fränkischen Schule an.

Unter den altbayerischen ist vor allem die große Kreuztragung wichtig, die aus Kloster Beilharting bei Aibling stammt. Ihr Taxpreis war 4 Gulden, gekauft wurde sie für 34 Gulden. Das in der Hauptsache gut erhaltene Bild gehört der Münchener Schule an und zwar der Richtung des Jan Pollack. Gemalt wurde es zwischen 1500 und 1510. Danach könnte es ja allenfalls von Pollack selbst sein, der erst 1519 gestorben ist, aber wir besitzen aus dieser Zeit kein Werk seiner Hand mehr und zu den früheren Bildern in Illmünster, Schleißheim und auch im Nationalmuseum paßt die Ausführung nicht so genau, daß ihm selbst die Tafel mit Sicherheit zuzuschreiben wäre. Aber sie gehört in seinen Kreis.

Die Kreuztragung ist ein charakteristisches Werk der Schule: von sehr kräftiger Erzählungs- und Darstellungsweise und von sehr weit getriebener, höchst sorgfältiger Ausführung. Dargestellt ist in üblicher Weise der Fall unter der schweren Last des Kreuzes. Im Gegensatz zu den sonstigen Typen ist Christi Haupt sehr würdevoll, und es ist auch menschlich so sehr belebt, daß es selbst

Vitus, Modestus und Crescentia werden mit Manna gestärkt. Sammlung Streber

unserem heutigen Empfinden noch immer zugänglich ist. Das kann man sonst von den Gestalten der altbayerischen Maler nicht gerade oft sagen. Auch in diesem Altar sind die Bewegungen so hart und die Gesichter so derb geschnitten, daß man

JAN POLLACK (?) KREUZTRAGUNG
SAMMLUNG STREBER

sich erst in sie einleben muß. Aber es ist ihnen doch fast allen zuzugestehen, daß der vom Künstler gewollte starke Ausdruck trotz einiger Schwerfälligkeit mit Sicherheit erreicht ist. Manche Typen, wie die der vornehmen Männer, die aus dem Stadttor treten, sind sogar in ihrer Charakteristik überraschend klar und äußerst reich in der Durchbildung.

Dieses letzte Moment ist überhaupt ein besonderer Vorzug des Altars. Vom Vordergrund bis in die fernste Weite ist alles mit einer, nicht selten entzückenden Feinheit ausgearbeitet, die man in der Reproduktion am besten bei dem Kreuzesstamm beobachten kann. Die gotischen Künstler, die das stillebenmäßig behandelte Detail so gern gepflegt haben, ließen es sich bei der Kreuztragung nicht entgehen, den Baumstamm mit allen Astlöchern, Zerklüftungen der Rinde und der Maserung in den Schnittflächen recht anschaulich zu bilden: aber so sehr ins Kleine ist doch kaum ein zweiter gegangen, und nun muß zum Lob dieses Künstlers gesagt werden, daß die eigentlich künstlerische Auffassung nicht in dem Detail erstickt ist. Der Maler hat doch alles Zusammengehörige in einer verhältnismäßig breiten Strichführung zusammengezogen. Außerordentlich reich, stellenweise elegant und jedenfalls sehr liebenswürdig ist die hell im Hintergrund ausgespannte Landschaft, die vom Getier der Voralpenwelt belebt ist. Sie erinnert wohl an die übliche Art des Quattrocento, die Landschaften wie durch ein helles schimmerndes Band mit einer breiten Wasserstraße zu beleben, an der sich rechts und links, ihren Windungen folgend, die Hügel und Felsen in reichlich phantastischen, in sogenannten malerischen Formen erheben. Aber nach altbayerischer Sitte ist es hier eine Art von Seelandschaft, die mit klarster Schärfe ausgearbeitet ist, und so wird statt des zierlichen Dekorationsmotivs, das uns im Hintergrund der altniederländischen Bilder entgegenzutreten pflegt, ein allerdings nicht porträtmäßiges Bild bayerischer Gegend gegeben. Eine unmittelbar einleuchtende Parallele aus dem Werke des Jan Pollack läßt sich nicht in der Weise finden, daß man ihm gerade diese Partie zuschreiben könnte, aber die Architektur mit ihrem stumpfen Violett, ihren tiefen halbrunden Einbiegungen erinnert ganz auffällig an die von Mair von Landshut gezeichneten und gemalten Architekturen; Mair ist aber mit höchster Wahrscheinlichkeit in Verbindung mit Jan Pollack gestanden und wenigstens eine Zeitlang in München gewesen. So erweist sich auch auf diese Weise das Bild als eine Arbeit der Münchner Schule, und zwar ist es die beste, die uns aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts erhalten blieb.

Ebenfalls bayerischer Herkunft sind die Reste eines Vitusaltars, dessen genaue Provenienz nicht festgestellt ist, obschon auch er aus Schleißheim stammt. Es ist eine große hier nicht reproduzierte Hauptdarstellung mit den Gräbern der Heiligen Vitus, Modestus und Crescentia in einer Kirche; dazu gehören noch zwei beiderseitig bemalte Flügel mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Vitus und aus dem Neuen Testament. An all diesen Tafeln ist die Raumgestaltung in ihrer großen malerischen Weichheit von Bedeutung: am meisten wohl an dem Festmahl, bei dem nach der Legende Vitus zu einem unsittlichen Lebenswandel verführt werden sollte. Dieses Bild erinnert im ganzen an jenes bekannte Bankett, das unter dem Namen Zasinger geht, und das ja auch in seiner Zugehörigkeit zur

Vitus, Modestus und Crescentius unter den wilden Tieren. Sammlung Streber

bayerischen Schule bekannt ist. Im einzelnen aber weist die eigentümlich runde Modellierung der Figuren und der spitze Zuschnitt der Profile, endlich auch bei den zugehörigen Tafeln die Landschaften, auf die Schule eines bestimmten Meisters, auf

VITUS SOLL ZUM BANKET GEFÜHRT WERDEN
SAMMLUNG STREBER

jenen Maler des Merlbacher Altares, in dem vielleicht ein gewisser Meister Stephan zu erblicken ist. Beachtenswert ist bei dem Festmahl die für altbayerische Malerei charakteristische Vorliebe für vielfältige Gliederung der Räume, die in buntem Wechsel ineinander übergehen. Vom Standpunkt der Architektur und der Perspektive ist eine derartige Darstellungsweise tadelnswert. Sie ist unorganisch, aber es liegen doch hier einerseits gute Ansätze zu einer freien malerischen Wirkung vor, anderseits versucht der Künstler durch sehr hohe Wahl des Horizontes nicht nur die Launenhaftigkeit der Häufung der räumlichen Motive zu rechtfertigen, sondern auch eine gewisse Einheitlichkeit im Arrangement herzustellen.

Trotz mancherlei Ungeschicklichkeiten ist hierin die bayerische Schule überhaupt den anderen deutschen überlegen. So ist der Mord der unschuldigen Kinder ein Musterbeispiel dafür, wie die Bayern verstanden, den Hintergrund mit den vorderen Partien in ein Ganzes zusammenzuziehen. Andere Schulen, z. B. die Nürnberger, haben in solchem Fall die dekorativ sehr wirksame, aber kompositionell recht brüske Art, die Bildfläche zu zerreißen und durch imaginäre Fenster- oder Türöffnungen den Ausblick vom Hauptraum in den meistens auf ganz anderem Niveau liegenden Nebenraum zu eröffnen.

Bayerisch sind auch zwei Tafeln mit je drei Aposteln, die aus dem Kloster Andechs stammen. Sie sind plump und etwas ungefüg in der Form, aber sie haben zum Teil eine sehr angenehme, weiche Farbe. Münchener Arbeit aus der Renaissance in der Art der Bildnisse, die jetzt versuchsweise dem Ludwig Refinger gegeben werden, sind zwei Bildnisse vornehmer Herren, unansehnlich blaß in der Farbe und ziemlich schematisch in der Form.

Das interessanteste Bild der Sammlung Streber ist der große Nürnberger Evangelisten-Altar. Der Mittelteil stellt in vier einzelnen Tafeln die Evangelisten dar. Der Altar hatte vier beiderseitig bemalte Flügel, von denen zwei in die gleiche Sammlung gekommen und dort seinerzeit auseinandergesägt worden sind; ein Flügel, ebenfalls in zwei Tafeln zerlegt, befindet sich im Besitz des Verfassers dieses Aufsatzes, durch Erbschaft aus der Sammlung des Bamberger Arztes Dr. Friedrich Kirchner, in dessen Besitz unter anderem auch der bekannte Bamberger Altar von 1429 im Münchener Nationalmuseum gewesen ist. Die zwei Tafeln des vierten Flügels sind zur Zeit nicht nachzuweisen; eine von ihnen scheint in Pariser Privatbesitz zu sein, soweit ich nach einer Photographie schließen kann.

Der Evangelistenaltar trägt zweimal die Jahreszahl 1478, leider aber kein Monogramm. Er gehört der Richtung von Michael Wolgemut an, wird aber kaum als Werkstattarbeit, sondern vielmehr als das Werk eines anderen Meisters anzusehen sein, über den und über dessen Selbständigkeit wir allerdings nichts wissen. Das Bild steht nicht ohne Parallelen da. Von der gleichen Hand ist ein zweiter Evangelistenaltar in der Kirche von Sankt Wolfgang bei Velburg in der Oberpfalz, den ich im I. Bande von Helbings Monatsheften veröffentlicht habe, als er 1901 zur Restaurierung in das Atelier von Herrn Sessig in die Alte Pinakothek gekommen war. Er ist auch im Inventarisationswerk der Oberpfalz Band IV, Tafel 9 abgebildet. Neben diesem Altar, der von der gleichen Hand ist wie der

Bethlehemitischer Kindsmord. Sammlung Streber

bei Hofrat Streber, bieten die meisten Analogien die kleinen Tafeln der Innenseiten des Peringsdörferschen Altars und zwar soweitgehende, daß man bei manchen

NÜRNBERGER EVANGELISTEN ALTAR
SAMMLUNG STREBER

Tafeln, wie der vom heiligen Christophorus oder bei den Interieurs, fast an die Mitarbeiterschaft des Meisters der Evangelistenaltäre denken möchte. Aber in der Hauptsache ist der Peringsdörfersche Altar eben doch das Werk anderer Hände. Ferner hat enge Beziehungen zu unserem Unbekannten das große Hallersche Epitaph im Germanischen Museum und endlich die mystische Vermählung der heiligen Katharina in der Alten Pinakothek. Alle diese Bilder werden bald einem der zwei Pleydenwurff oder dem Michael Wolgemut zuge-

Apostelaltar aus Andechs. Sammlung Streber

schrieben und in diesen Kreis wird man auch die Tölzer und Velburger Tafeln stellen müssen, allerdings in der Weise, daß man ihren Urheber aus der Gruppe abzweigt und ihn vielleicht unter dem Namen Meister der Evangelistenaltäre führt.

Der Maler verdient eine solche Hervorhebung, weil seine Werke ein besonderes Interesse haben, zum größten Teil wohl aus kulturgeschichtlichen, zum Teil aber auch aus künstlerischen und kunsthistorischen Gründen. Sowohl in dem Velburger wie in dem Tölzer Altar ist Gelegenheit genommen, dem Beschauer die Schreibstube eines gelehrten Schreibers jener Zeit zu zeigen, man darf sogar weitergehen und sagen, daß es sich nicht allein um die enge Schreibstube, sondern um den behaglichen Arbeitsraum des Gelehrten handelt. Trotz der gotischen Enge wird doch alles breit und anschaulich entwickelt, mit viel Bedacht derart, daß niemals die gleiche Szene wiederkehrt. Der heilige Lukas beginnt gewissermaßen die Arbeit, indem

er die Feder prüft, Matthäus schneidet sie zurecht, Johannes ist in frommem Eifer mit dem Schreiben beschäftigt und Markus legt endlich ein Buch in den Schreibtisch zurück. Wir sehen aber nicht nur die Heiligen in verschiedenen Stadien des Schreibens, sondern auch die Geräte werden in immer neuer Ansicht gebracht, bald geschlossen, bald geöffnet, sie werden von rechts und links gezeigt und immer mit neuen Materialien ausgelegt, beziehungsweise immer wieder mit anderen Möbeln in Verbindung gesetzt. Auffallend ist der reiche Schmuck der

Apostelaltar aus Andechs. Sammlung Streber

Zimmer an gemalten und geschnitzten Kunstwerken, auch an zierlichen Möbeln. Aber wenn dieser Reichtum angesichts aller vier Tafeln, die wir ja mit einem Blick überschauen können, sehr groß erscheint, so ist doch nicht zu übersehen, daß die einzelnen Gemächer, jedes für sich genommen, nicht so üppig ausgestattet sind.

Die Ausführung der vier Haupttafeln legt das Schwergewicht auf ganz gegenständliche Deutlichkeit. Trotz der reinen und sogar schönen Farbe und trotz der ungemein liebenswürdigen idyllischen Stimmung geht durch die Bilder kein hochkünstlerischer Zug. Nicht nur die Typen sind in einer selbst für das Quattrocento ungewöhnlichen Weise trocken, sondern auch sonst ist eine zwar technisch sehr sichere, aber doch im Geschmack schwerfällige Formgebung zu bemerken. Das schadet nun der Treuherzigkeit und der sonstigen, so überaus interessanten Wirkung des Altares umso weniger, als auf den Flügeln Geschichten erzählt

FLÜGEL DES NÜRNBERGER EVANGELISTENALTARS
SAMMLUNG STREBER

FLÜGEL DES NÜRNBERGER EVANGELISTENALTARS

SAMMLUNG STREBER

und Situationen dargestellt werden, die einer leichteren Behandlungsweise Platz gewähren. Es werden die Martyrien, auch Wunder der Evangelisten geschildert. Das gibt unter Anderem Gelegenheiten zu Landschaftsmalereien, und diese sind

Salome und Margarete. Sammlung Streber

durchgängig von großer Frische, auch von einer gewissen Kraft der Farbe. Sie bilden eine willkommene Ergänzung zu dem übermäßig hellen koloristischen Stil der landschaftlichen Hintergründe auf Wolgemuts Bildern, sind übrigens besonders an dem saftgrünen, in konzentrischen Halbkreisen gebildeten Laubwerk des

Baumschlags als echte Nürnberger Arbeit leicht zu erkennen. Wichtig ist endlich die sehr feine, malerisch delikate Behandlung der Innenräume, zumal wenn es sich um Kircheninterieurs handelt. Da wählt der Künstler außerordentlich weiche,

Vitus und Antonius Eremita. Sammlung Streber

milde und daher ganz klare Farben, und eben diese koloristische Behandlung mit den gleichen Tönen kommt identisch auf den Interieurs vom Peringsdörfer Altar vor.

Ebenfalls Nürnberger Arbeit aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts

scheint eine Anbetung des Kindes zu sein, die aus Ottobeuren stammt. Sie kann zwar einem bekannten Meister nicht gegeben werden, doch gibt es verwandte Nürnberger Bilder, z. B. eine Verkündigung im Münchener Nationalmuseum. Die Engel und der heilige Josef weisen in die Nähe von Michael Wolgemut, besonders aber der hübsche Fensterausblick auf die Landschaft. Ein ganz ähnliches Motiv findet sich unter anderem auch bei Wolgemuts Zwickauer Altar und wird gewöhnlich als ein Zeichen der Abhängigkeit von niederländischer Malerei ausgelegt. Die Erinnerung an Eycks Rollinmadonna oder an die Lukasmadonna aus dem Kreise Rogiers van der Weyden ist auch in der Tat kaum zu vermeiden. Trotzdem glaub ich nicht, daß diese Motive aus niederländischem Einfluß zu erklären seien. Sie gehören zu den allgemeinen und internationalen Wahrzeichen des Quattrocentostils. In Rücksicht auf die Herkunft des Bildes und gewisse Aehnlichkeiten mit den schwäbischen Tafeln von Schüchlins Tiefenbronner Altar ist noch zu sagen, daß die Bestimmung auf Nürnberger Arbeit nicht sicher ist. Auf der Grenze zwischen fränkischer und schwäbischer Art steht auch die zweite Anbetung des Kindes in der Krippe, ein ungewöhnlich gut erhaltenes, auch sehr weit durchgeführtes Bild. Es erinnert durch die Krippe und durch die in gutem Sinn einfältig schlichte Gestalt des heiligen Joseph an den bekannten Kupferstich von Schongauer, ist aber, was sich am deutlichsten an der Madonna und dem bereits sehr lebendig kindlichen kleinen Jesus ausspricht, viel weiter entwickelt und läßt auch Erinnerungen an Nürnberger Art aufsteigen. Das Bild wird um 1500 entstanden sein. Am nächsten stehen ihm die Tafeln des Martin Schwarz von Rothenburg im Germanischen Museum von Nürnberg. Von dem Geschmack und der Sorgfalt der technischen Behandlung, in denen sie den Bildern des Schwarz sogar noch überlegen sind, gibt die Abbildung trotz aller Treue keinen genügenden Begriff.

Rein schwäbisch ist ein Flügel mit den Heiligen Salome und Margarete, dessen Gegenstück leider nicht gut erhalten ist und die Heiligen Antonius Eremita und Vitus zeigt. Das Hauptstück ist die imposante Tafel der zwei heiligen Frauen, die auch ziemlich gut erhalten ist, und vor allem eindrucksvoll, sogar schön ist die Figur der heiligen Salome.

Der Altar ist ein charakteristisches Werk der schwäbischen Schule von sehr heller Farbe und ausgeglichenen vornehmen Formen. Im Stil steht er zwischen Multscher und Zeitblom, aber näher an dem zweiten, ohne daß er ihm selbst zugeschrieben werden könnte. Er ist ziemlich spät im 15. Jahrhundert entstanden und zeigt bereits in seiner Ebenmäßigkeit und weichen Völligkeit, auch in der sicheren, gut gegliederten Haltung und Standfestigkeit die ersten Uebergänge zur Renaissance. Vielleicht handelt es sich hier um Ulmer Arbeit.

Ebenfalls schwäbisch sind zwei künstlerisch und kunsthistorisch gleich wichtige Flügel mit Bildern aus dem Leben der Eltern Mariae und dieser selbst. Das lebhafte, aber nicht unruhige Kolorit, die Kraft der Farben, die doch auch viel Mildes haben, die teilweise sehr geistreiche und elegante Zeichnung heben die Bilder weit über das Mittelmaß deutscher Malerei des 15. Jahrhunderts. Sie wurden auf 8 Gulden geschätzt und für 32 Gulden 25 Kr. abgegeben.

Martin Schwarz von Rothenburg (?) Sammlung Streber

ANBETUNG DES KINDES VON OTTOBEUREN
SAMMLUNG STREBER

Das Ueberraschende an diesen Flügeln, deren Zugehörigkeit zur schwäbischen Malerei schon durch die Herkunft aus dem Kloster Wengen höchst wahrscheinlich wird, ist der Umstand, daß sie doch zunächst den Eindruck niederdeutscher Kunst machen. Sie sind in der Tat auch schon dem Meister von Liesborn zugeschrieben worden; ich selbst habe anfänglich neben manchen rein schwäbischen Zügen auch Erinnerungen an den Meister vom Leben Mariae in ihnen zu finden geglaubt. Dieser Umstand scheint mir beachtenswert zu sein, weil sich in den letzten Jahren die Fälle schwäbischer Kunst aus der Zeit von 1450—1500 gemehrt haben, wo entweder der niederländische Einfluß ganz klar liegt, wie bei dem Meister des Ehninger Altars in der Stuttgarter Galerie und einem verwandten Stück im Münchener Nationalmuseum oder wenigstens, wie hier, nicht von der Hand gewiesen werden darf. Im allgemeinen wird man ja nach wie vor im wesentlichen daran festhalten müssen, daß die schwäbische Kunst rein deutsch und selbständig ist und gerade bei ihren Hauptmeistern der älteren Zeit, so bei Konrad Witz oder Hans Multscher glaub ich auch heute noch nicht an direkt bestimmende Mitwirkung niederländischer Künstler oder Vorbilder: aber die Fälle, wo das Beispiel der „großen Meister" in den Niederlanden, wie sie Dürer wohl im Anschluß an die in seiner Zeit und Umgebung herrschende Meinung genannt hat, auf oberdeutsche Kunst wirkte, waren doch zahlreicher als bis jetzt nachzuweisen war. Durch diese zwar nicht ganz sichere, aber immerhin als leicht möglich anzusetzende Verbindung mit niederländischer oder wenigstens niederdeutscher Kunst sind die Flügel an sich äußerst interessant. Besonders sind es die männlichen Typen, die hier alle Aufmerksamkeit verdienen. Aber der Hauptwert eines Kunstwerkes ruht doch in seinen positiven Eigenschaften, und so sind die Flügel auch als Kunstwerke von Bedeutung, vor allem durch die ungewöhnlich scharfe und reiche Zeichnung und den eleganten Geschmack im Arrangement der einzelnen Figuren. Diese Eleganz ist nun allerdings wohl schwäbisch. Wir haben es ja auch in der Hauptsache mit schwäbischer Arbeit zu tun, was sich aus der Bemalung der Rückseite ergibt, die eine allerdings nicht sehr fein ausgeführte, ganz im Stile der Schongauer-Schule gehaltene Verkündigung zeigt. Besonders der Engel steht so nahe bei Schongauer, dass er eine Nachempfindung nach dem bekannten schönen Kupferstich des Verkündigungsengels sein könnte. Ohne hierauf großen Wert legen zu wollen, da die Stiche des Colmarer Künstlers so häufig plagiiert wurden, will ich nicht versäumen, zu bemerken, daß die nächste Parallele zu den Vorderseiten Isenmanns Bilder in Colmar sind: freilich sind diese nicht so vornehm und so delikat und gewiß von anderer Hand.

Das späteste Bild schwäbischer Schule ist endlich ein Altar mit den zwei Aposteln Petrus und Paulus aus dem Jahre 1521. Sie stehen aufrecht neben einer schönen, hohen Inschriftentafel, die mit einfachen Ornamenten aus der echten Renaissance verziert ist. Das Bild hat in seinen flachen, fast schmucklosen Flächen eine — gewiß nur äußerliche — Verwandtschaft mit manchen Grabplatten aus dem Atelier Peter Vischers und ist ein äußerst interessanter Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Schwaben. Es stammt aus einer Kirche in Türkheim bei Memmingen

und ist sehr gute Werkstattarbeit von Bernhard Strigel. Es lohnt sich, die Apostel auf ihre Haltung anzusehen. Ohne die Jahreszahl 1521 möchte man sie wohl zunächst noch für spätgotisch halten: aber bei näherer Prüfung sieht man deutlich, dass sie unmittelbare Zeitgenossen von Dürers Vier Aposteln sind.

Altarflügel aus der Schule des Botticelli. Sammlung Streber

Aus dem späten 16. vielleicht beginnenden 17. Jahrhundert besitzt die Sammlung einen Zyklus von vier sehr langen, aber niedrigen Bildern in der Art von Peter Candid. Sie sind nicht gleichwertig an künstlerischer Qualität, aber zum Teil selbst heute in schlichter Umgebung und schmucklosen Rahmen noch immer ein gutes Beispiel für die dekorative Geschicklichkeit dieser Schule.

Die italienischen Bilder, die vielfach der mittelalterlichen Kunst ange-

SCHWÄBISCHER ALTARFLÜGEL
SAMMLUNG STREBER

SCHWÄBISCHER ALTARFLÜGEL
SAMMLUNG STREBER

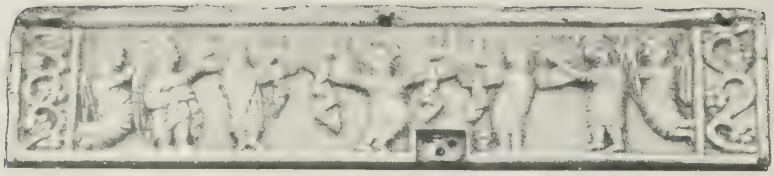
hören, bieten weniger Veranlassung zur wissenschaftlichen Behandlung, nur ein Stück sei hervorgehoben, das aus zwei Flügeln eines kleinen Altars zusammengesetzt ist. Es ist von sehr feiner Ausführung und stellt die Geißelung Christi, sowie die Kreuzigung dar. Eine gewisse Beweglichkeit der Konturen und etwas Preziöses der Auffassung weisen das Werk in die Richtung des Botticelli oder Filippino Lippi. Einen bestimmten Meister fand noch niemand dafür.

Von der altniederländischen Schule sind zwei Gemälde da: einer der kleinen Dreikönigsaltäre aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, die man gern Herri met

Schwäbischer Schnitzaltar. Sammlung Streber

de Bles nennt. Das vorliegende Exemplar ist aber holländisch und gehört der Richtung des Cornelisz van Oostzanen an. Eine grosse stattliche Kreuzigung wurde früher als Gerard David bezeichnet. Sie hat in der Tat, soweit der Christus in Betracht kommt, vieles aus dem Stil dieses Künstlers; anderes aber erinnert mehr an die bekannten Kreuzigungen, die bald dem Patinier und bald Quinten Massys zugeschrieben werden. Ich halte das Bild, obschon es viel gute Tradition aufweist, doch für ein Mischwerk, das wohl eher nach als vor 1530 entstanden ist.

Es ist auch manche gute Plastik in der Sammlung Streber. Es seien aber hier nur eine lebensgrosse Madonna, wohl aus dem Atelier, nicht nur aus der Schule des Tilman Riemenschneider genannt, deren Fassung leider nicht mehr



Rheinische Elfenbeinschnitzerei. Sammlung Streber

alt ist, und dann ein polychromer kleiner Schnitzaltar, der um 1520 in Ulm gemacht sein wird und als Mittelstück die Verkündigung enthält; er hat viel Verwandtschaft mit dem grossen Schaffner-Altar vom Ulmer Münster und ist ein Kleinod an entzückender Liebenswürdigkeit. Der Bestimmung auf Ulmer Schule widersprechen allerdings die bemalten Aussenseiten, die weibliche Heiligen darstellen und zur Nördlinger Schule zu gehören scheinen.

Eine besondere Sehenswürdigkeit der Kollektion ist ein aus altem Familienbesitz stammendes, kleines Reliquiar, das allerdings nicht mehr ganz und nicht in der alten Montierung erhalten ist. Es sind noch die vier Haupttafeln vorhanden, die meistens Szenen aus dem Leben Christi in Elfenbeinschnitzerei geben. Wegen mancher sehr altertümlichen Momente, vor allem wegen der Bordure dachte man schon an sehr frühe Datierung, vielleicht noch an karolingische oder ottonische Zeit. Doch werden die Schnitzereien, wie auch Professor Goldschmidt in Halle annimmt, aus dem 11. Jahrhundert stammen. Auch über die Herkunft gehen die Meinungen auseinander. Die einen denken an nordische Arbeit, Goldschmidt aber, und wohl mit Recht an einen rheinischen Schnitzer, was gut dazu passen würde, daß das Reliquiar aus altem rheinischem Besitz stammt.

Dargestellt sind auf den zwei Haupttafeln die Kreuzigung, wobei Christus ohne Kreuz auf der Schlange steht und die Geburt Christi, bei der das in den Windeln liegende Kind grösser als die daneben stehende Mutter ist. Auf den zwei schmalen Deckelplatten ist die Himmelfahrt Christi dargestellt, wobei das

Rheinische Elfenbeinschnitzerei. Sammlung Streber

Rheinische Elfenbeinschnitzerei. Sammlung Streber

Motiv des zum Himmel auffahrenden Christus in namhafter Unbehülflichkeit gegeben ist und — laut Inschrift — die nicht leicht zu bestimmende Verkündigung der Geburt von Johannes dem Täufer.

Es sei nun noch ein kurzes Schlußwort gestattet. Die Sammlung Streber enthält eine Anzahl von Werken, die schon einmal in bayerischem Staatsbesitz gewesen sind und die auch durch ihre Entstehung von besonderem Wert für Bayern sind. Ich erinnere vor allem an den Nürnberger Evangelistenaltar und an die Kreuzigung aus der Schule des Jan Pollack. Es kann, so wie die Verhältnisse liegen, leider nicht daran gedacht werden, die ganze Sammlung für den Staat zu erwerben, aber es wäre doch im höchsten Grade bedauerlich, wenn die Gelegenheit versäumt würde, wenigstens die wichtigsten Bilder für Bayern zurückzukaufen. Auch das elfenbeinerne Reliquiar stellt heutigentags eine Seltenheit ersten Ranges dar, die wohl verdient, dass unsere Sammlungen sich dafür interessierten.

Rheinische Elfenbeinschnitzerei. Sammlung Streber

BURGKMAIR IM HOCHZEITSKLEIDE

VON HEINRICH RÖTTINGER

Das Ausdenken einer nach Schnitt und Farbe individuellen Kleidung erschien dem 15. und 16. Jahrhunderte als eine überliefernswerte Tat. Bernhard Rorbach von Frankfurt a. M. ließ sich es noch an einer Beschreibung seiner 1464 bis 1472 getragenen Gewandung genügen[1]), Matthäus und Veit Konrad Schwarz von Augsburg zogen zur Schilderung ihrer Kleiderpracht Maler heran[2]). Daß diese dem Zuge der Zeit sich nicht verschlossen, ist als die notwendige Aeußerung einer der Eigenschaften, die den Künstler machen, anzunehmen, auch wenn Figurinen nach ihrer eigenen Person bisher nicht bekannt geworden sind. Auch das begreift sich. Das Interesse am Kostüm tritt hinter das modernere Interesse des Künstlers an seiner Persönlichkeit, der es als Folie dient, zurück, die Figurine wird zum Porträt. Dürers ängstliche Haltung auf dem Selbstporträt von 1498 verrät deutlich genug, wie viel ihm daran gelegen war, auch seine modische Kleidung möglichst unverrückt auf die Tafel zu bringen. Und sicher hat der Besitz des französischen Mantels, dessen er sich in seinen venezianischen Briefen von 1506 wiederholt rühmt, wesentlich eingewirkt auf die feierliche Stimmung, die das berühmte Münchener Selbstbildnis verklärt[3]). Kostümbild ist in diesem Sinne wohl auch das Selbstbildnis von 1493, das als Stellvertreter des fernen Jünglings bei der Werbung um Agnes Frey gilt. War es dem reichsstädtischen Kleinbürger im allgemeinen versagt, bei jeder Gelegenheit in einer ihr angepaßten Kleidung zu paradieren, als Brautwerber und Hochzeiter wenigstens gab er sich nach Kräften der Leidenschaft, die alle Stände beherrschte, hin. Ein Beispiel bietet die nebenstehend abgebildete Zeichnung der Kunstsammlung des Benedictinerstiftes Seitenstetten in Niederösterreich[4]).

Das leicht vergilbte Blatt, das ungefähr 157×147 mm mißt, war einmal der Länge nach gebrochen und zerrissen, später aber wieder zusammengeklebt worden. Wasserzeichen weist es keines auf. Jede Hälfte trägt eine Kostümfigur. Die linke ist mit derselben tiefschwarzen Tusche umrissen, mit der die darüberstehenden Textzeilen geschrieben wurden. Für Kontur und Beischrift der rechten Zeichnung

[1]) Grotefends Quellen zur Frankfurter Geschichte, I, 219—221.

[2]) E. C. Reichardt, M. und V. K. Schwarz nach ihren Kleidertrachten. Magdeburg, 1786. Einen der Maler nennt der jüngere Schwarz selbst: Iheremias Schemel (S. 15 und 18).

[3]) E. Heidrich im Repertorium, XXX (1907), S. 372 f.

[4]) Für die freundliche Ueberlassung des Blattes zum Zwecke seiner Publizierung bin ich dem Vorstande der Seitenstettener Sammlung, Hw. Herrn Prof. O. Fehringer zu vielem Danke verpflichtet.

also bin ich gen kirchen gangen auf
meiner hochzeyt an dem vöricht
abend im jar 1498
In solicher gestalt nam ich mein weyb
anna allerlan in das haus der starf
fenit und het hanns graben doctor
tom-ado beringer und er gesteckt in
seinem haus in dem land das dann
gewesen an dem thamans abem-dach
zwölft baren ann einer mitwoch an
dat ann im jar 1497.

Gravüre Münchner Graphische Gesellschaft Pick & Co.

HANS BURGKMAIR, SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS ALS BRÄUTIGAM UND HOCHZEITER

AQUARELLIERTE FEDERZEICHNUNG IN LEITENSTETTEN

gelangte ein grauer Farbstoff zur Anwendung, der nur hin und wieder im Auftrocknen tiefere Töne erreichte. Die Figuren, deren Ausführung also schwerlich in der gleichen Stunde erfolgte, sind mit leichter farbiger Tönung versehen. Das Barett der linken ist violettbraun, der Mantel gelbbraun, das Beinkleid braunrot. Die Figur rechts trägt ein graues Barett; die Schaube ist gelbbraun, der Besatz des Aermelschlitzes rotbraun. Der Wamsärmel ist rot, gelb, blau und weiß gestreift, die weißen Streifen sind mit Schlitzen versehen. Die Hose ist rot, die Streifung des rechten oberen Beines, von der nur zwei Teile sichtbar sind, wechselt zwischen gelb und blau mit einem roten S im gelben und einem gelben S im blauen Felde. Die Initialen spielen auf eine Devise an[1]). Ueber die Gesichter beider Figuren sind leichte blaßgelbliche Schatten gelegt, die Haare der linken sind mit graubrauner Farbe übergangen. Die Schuhe sind grau getönt.

Ober der rechten Figur steht zu lesen: „In solicher gestalt nam ich mein weyb ana allerlayin dar bey was der stat fogt vnd her hanns graber Docktor konradus beutinger vnd er geschach in seinem haus in dem haus das des minnerß ist gewösen an sant thamans abent des zwölf boten ann ainer miwoch vm das ain im jar 1497." Die Nummer 41 darunter scheint ein alter Ordnungsvermerk zu sein. Die andere Stelle lautet: „also bin ich gen kirchen gangen auf meiner hoch zeyt an sannt vlrichs abend im jar 1498."

In der rechten Textesstelle berichtet also der Schreiber über die am 20. Dezember 1497 erfolgte amtliche Aufnahme seines Eheversprechens. Der Schauplatz ist, wie die Erwähnung Konrad Peutingers dartut, Augsburg. Der Gelehrte war als Stadtschreiber der Leiter des Aktes. Der Stadtvogt, der dabei war, ist Jörig Ott[2]); Hans Graber, seines Zeichens Bäcker[3]), erscheint als Zeuge. Beachtenswert ist, daß es der Schreiber für angezeigt hält, das Haus Peutingers durch Nennung des früheren Besitzers Mynner näher zu charakterisieren. Peutinger war nämlich kurz vor der Aufnahme des Eheversprechens aus dem 3. Hause „vff unnser lieben Frawen Graben" in das von den Nachkommen jenes Georg Mynner erworbene Haus D 95 „von Sant Anthonino" übersiedelt. Das Steuerbuch von 1498 (Fol. 30 b) führt ihn das erste Mal als im neuen Hause wohnend auf. Da die Anlage der Steuerbücher im Oktober jeden Jahres erfolgte[4]), muß Peutinger

[1]) Die Chiffernprache der Devisen war nicht auf sofortiges Verständnis, sondern auf freundliche Anfrage berechnet. Bernhard Rorbach trug 1471 „uf der rechten hosen" vier M und auf der Gugel vier V in Silberstickerei. Das sollte heißen: Mich Mühet Mannich Male Vnglück Vntrew Vnd Vnfall. Grotefend, I, 221.

[2]) 1497 wohnte er im Bezirke von Sanct Antonio D. 93 als nächster Nachbar Peutingers. Er starb 1510. — Ich bemerke, daß ich diese und die folgenden noch nicht veröffentlichten, dem Augsburger Stadtarchive entnommenen Daten der Gefälligkeit des Herrn Archivsekretärs Karl Hirschmann in Augsburg verdanke.

[3]) Der Bäcker Hans Graber ist in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts der einzige Träger dieses Namens, der in den Augsburger Steuerbüchern erwähnt wird. Seiner Steuerleistung nach muß er ein vermögender Mann gewesen sein. Er wohnte am Murdigel unterhalb des Perlachberges C 245.

[4]) F. Roth in der Einleitung zur Augsburger Chronik Jörg Breus. Die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg, VI, 16.

zwischen dem Oktober und dem 20. Dezember 1497 den Wohnungswechsel vollzogen haben.

Der Name der Braut ist Anna Allerlayin. Kenner altdeutscher Gemälde werden sich vielleicht erinnern, einem ähnlichen Namen schon einmal begegnet zu sein. Auf dem Bilde Nr. 1405 des Wiener Hofmuseums, auf dem Hans Burgkmair sich selbst in Gesellschaft seiner Frau dargestellt hat, ist ihr Name als ANNA ALLERLAHN zu lesen. Die Aehnlichkeit der Namen Allerlaiin und Allerlahn fällt auf. Ein Restaurator brauchte nur ein Querstrichelchen zwischen die beiden I der ersten Namensform zu schieben, um die zweite zu erhalten. Das scheint auch geschehen zu sein: als Georg Christoph Kilian 1766 das Bild im Stiche wiedergab, war, wie dieser zeigt, der Name noch in der richtigen Form zu lesen. Damit sind wir auch über die Person des Bräutigams im klaren: es ist der Augsburger Maler Hans Burgkmair.

Die zweite Notiz bezieht sich auf die kirchliche Einsegnung des Paares am 3. Juli 1498. Aus dem Wiener Bilde wußte man, daß die Frau Burgkmairs im Frühjahre 1529 52 Jahre alt, also 1477 geboren war. Sie stand somit zur Zeit ihrer Verehelichung im 22. Lebensjahre, Burgkmair im 26. Drei Monate vorher, am 29. März 1498, hatte er von seinem Vater Thoman, der erst 1523 starb[1]), die Gerechtigkeit übernommen[2]). Ueber die Familie der Frau gibt das Augsburger Archiv keine Auskunft; wir wissen auch nicht, in welchem Verhältnis ein gleichzeitig in Augsburg lebender Kürschner Georg Allerlay zu Anna stand. Jedenfalls besaß sie einiges Vermögen, was aus der Eintragung über Burgkmairs Steuerleistung im Steuerbuch von 1498 hervorgeht, wo es Fol. 29 c von ihm heißt: „Sein [d. h. Thomans] Son 200 fl. dat 1 fl. dies Jar." Da nach Augsburgischem Brauche ein junger Handwerker im ersten Jahre seiner Meisterschaft mit Rücksicht auf die Kosten der Einrichtung der Werkstätte von ihrem Ertrage keine Steuer zu entrichten hatte, so ist unter der mit 1 fl. versteuerten Summe von 200 fl. das Heiratsgut seiner Frau zu verstehen. Die Steuerleistung der folgenden Jahre beträgt nur $1^1/_2$ Ort.

Durch volle 33 Jahre lebte das Paar schlecht und recht zusammen, die ersten Jahre beim Vater Thoman, vom Diepold aus im 10. Hause, von 1501 bis 1506 beim Schmiedhaus, von 1507 an ununterbrochen im 1. Hause vom Diepold wohnend. Am 10. Mai 1529 signierte der Meister das bekannte Wiener Doppelbildnis. „Solche Gestalt vnser beider vvas. Im Spiegel aber nix dan das" schrieb er im Hinblick auf die Totenköpfe im Glase darauf. Das galt zunächst für ihn. Als man im Oktober 1531 die Steuerbeschreibung verfaßte, war er nicht mehr unter den Lebenden. Anna, die auf dem Bilde den Eindruck einer etwas scharfen, humorlosen aber im Grunde gutmütigen Frau von leidlicher Erhaltung macht, war nicht willens Witwe zu bleiben. Schon 1533 erscheint im Steuerbuche als Besitzer des Burgkmairschen Anwesens der Stadtsöldner Leonhard Wolf. Nachdem er 1538 und 1539 keine Steuer bezahlt hatte, ist sein Name 1540 mit dem Vermerke „ist ab" versehen und „Anna Allerlayin sein Eewirtin dat 1 fl. 29 Kreuzer

[1]) R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 566.
[2]) Vischer, S. 512.

HANS BURGKMAIR, SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS MIT SEINER FRAU
WIEN, HOFMUSEUM

6 denarios. hat noch 2 verfallen Steuren zahlt" lautet ein Zusatz (Fol. 48 a). Leonhard Wolf war also der zweite Mann Annas. Im Baumeisterbuche von 1539 (Fol. 109) ist er noch als Reisiger mit einer jährlichen Besoldung von 24 fl. eingetragen; das Baumeisterbuch von 1540 (Fol. 109) bezeichnet ihn als verstorben. Ein paar Jahre verbringt Anna wieder als Witwe. 1545 schnellt plötzlich ihr Steuerbetrag auf das Doppelte empor, 1546 ist dem sie betreffenden Eintrage der Vermerk „Bürgerrecht" beigefügt. 1548 versteuert ein in ihrem Hause wohnhafter Ludwig Hornburger „seiner frawen Allerlayin hab" mit 6 fl. 6 Denaren (Fol. 62 a). Burgkmairs Witwe war also vor dem Oktober 1548 71jährig verstorben. Hornburger, über den Näheres nicht bekannt ist, war ihr dritter Mann, den sie wohl 1545 geheiratet hatte.[1])

Das glatte Ineinandergreifen der auf dem Seitenstettener Blatte gegebenen Vermählungsdaten von 1498 und der Aussagen des Malerhandwerks- und des Steuerbuches zu demselben Jahre stellt sicher, daß die besprochenen schriftlichen und bildlichen Notizen sich auf Burgkmair beziehen, wenn auch sein Name nicht und der seiner Frau in einer, von der bekannten abweichenden Form genannt ist. Eine andere Frage ist die, ob Texte und Zeichnungen von Burgkmair selbst herrühren. Bezüglich der Texte ermöglicht den strikten Nachweis der glückliche Zufall, der uns authentische Handschriftenproben Burgkmairs in der 1516 datierten Eintragung erhielt, welche das im Besitze des Dresdener Kupferstichkabinettes befindliche Heft mit Probedrucken aus dem Triumphzuge des Kaisers Max aufweist[2]) — die Zeilen des Seitenstettener Blattes decken sich mit jenen nach Ductus und Buchstabenform vollständig.

Daß nun, rühren die beiden Texte von Burgkmair her, auch die zu ihnen gehörigen Zeichnungen von ihm entworfen sind, bestätigt eigentlich schon die Verwendung derselben Tinte. Burgkmairs Hand läßt sich an den Zeichnungen jedoch auch stilkritisch erweisen. Man zieht dazu am besten die drei frühen Schnitte des Meisters heran, welche die Münchener Graphische Sammlung unter den Werken des älteren Breu verwahrt und welche zuerst F. Dörnhöffer als Arbeiten Burgkmairs erkannt hatte[3]). Zwei davon sind abgebildet: die Madonna mit Konrad und Pelagius, 1499 datiert, in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, Wickhoff gewidmet (Tafel II), die Madonna mit den Heiligen Brigitta und Katharina im

[1]) Ihrer Ehe mit Burgkmair entsproßte ein Sohn, der jüngere Hans. Er wurde, offenbar nach dem 1510 in die Zunft aufgenommenen Bildhauer Sebastian Loscher, der, wie R. Vischer S. 592 nach R. Hoffmann berichtet, in Burgkmairs Hause wohnte, Loscher genannt. 1531 übernahm er die Werkstätte des Vaters (Steuerbuch von 1531, Fol. 42 b, und Vischer S. 520), 1559 starb er. Ueber ihn und seine Nachkommenschaft vgl. E. v. Huber in der Zeitschrift des hist. Vereins für Schwaben und Neuburg, I (1874), S. 319. Eine Anna Burgkmair, die im Steuerbuche erst 1548, im Todesjahre der Allerlayin als Inwohnerin ihres Hauses auftaucht und bis in die 60er Jahre zu verfolgen ist, könnte eine Tochter des alten Meisters gewesen sein. Dorothea Burgkmair, die im Steuerbuche zuerst 1525, im Todesjahre Thoman Burgkmairs erscheint und in dessen Hause bis 1529, seit 1530 jedoch im Hause Hansens resp. seiner Witwe wohnt, wo sie 1542 verstirbt, ist ohne Frage die Mutter des älteren Hans, die Witwe Thomans.

[2]) K. Woltmanns Dresdener Burgkmair-Studien in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. I (1890), S. 40 ff. Daselbst die Facsimilia.

[3]) Beiträge zur Kunstgeschichte, Wickhoff gewidmet, S. 116 ff.

Preußischen Jahrbuche XXI (1900). Das dritte Blatt zeigt die Madonna mit Corbinian und Sigismund. Dazu kommt, etwa 1500 entstanden, ein bisher unbeschriebener Schnitt der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel, eine Schutzmantel-Madonna darstellend (297×149). An die Spitze dieser Schnitte stellt sich zeitlich das Seitenstettener Blatt, mit ihnen eine Gruppe einheitlichen Stilgepräges bildend, dessen wesentliche Merkmale auch den späteren Werken des Meisters verblieben. Im besonderen vergleiche man die Locken der Figur links mit denen des Pelagius auf dem Schnitte von 1499, die Nase derselben mit der des lautespielenden Engels B. 24 von 1507, den schiefen Mund mit dem Munde der heiligen Katharina auf dem Münchener Schnitte. Die eigentümliche Schraffierung des Fleisches der rechten Figur findet sich ebenso an den Gestalten des Baseler Schnittes, am Halse des Pelagius von 1499 oder B. 21, 23 (Agnes) etc. Für die Hände der beiden Figurinen vergleiche man die Fingerbildung auf dem Baseler Blatte und auf dem Schnitte B. 39 von 1508. Ebenda finden sich die Gesten beider Figuren; der Arnestes Apostata B. 39 wiederholt die Fußstellung der linken. Den schweren Mantelfalten begegnen wir auf dem Münchener Madonnenblatte von 1499 und dem Baseler. Dieses bietet auch Beispiele für die Querfalten der Aermel und am Ueberkleide der Maria für die Querfalte an der Schaube der rechten Figur. Das sind nur einige Beispiele von vielen.

Im Punkte der Porträtähnlichkeit darf man natürlich an die Skizzen zu hohe Anforderungen nicht stellen. Burgkmair hatte sich nun einmal entschlossen, seine äußere Erscheinung als Bräutigam und junger Ehemann in Figurinen und nicht in Porträten festzuhalten. Gleichwohl ist kein Zug in den flüchtig skizzierten Köpfchen zu finden, welcher den späteren Porträten des Meisters widerspräche[1]) und seine Urheberschaft an dem intimen Blättchen, seiner ältesten bis jetzt bekannt gewordenen Arbeit, verdächtigen könnte.

[1]) Vgl. über Burgkmairs Porträte F. Dörnhöffer in den zitierten Beiträgen und G. Habich in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, I, 11 ff.

VON MALERN DES SEICENTO

VON LUDWIG VON BUERKEL

Eine kleine Skizze über den Maler Giovanni da San Giovanni ist im ersten Bande dieses Jahrbuches erschienen; sie führte den Leser vor die Fresken des Florentiners in der sala dell Argentaria des Palazzo Pitti. Franz Wickhoff

Francesco Furini. Studie zum Fresko „Accademia di Careggi"

meinte in einer seiner Besprechungen, auch die andren Werke an diesem Orte würden einer Wiedererweckung wert sein, vornehmlich Francesco Furinis Arbeiten. Das Lob dieses Malers ist unterdessen gesungen worden und ein reiches Material an köstlichen Zeichnungen und imposanten Bildern und Fresken ist im Jahrbuch

der k. k. Staatssammlungen erschienen[1]). Hier soll nicht nochmals vom Gleichen die Rede sein, aber einige kleine Nachbildungen sollen dazu anreizen, in der Wiener Publikation mit ihren prächtigen Wiedergaben zu blättern und sich zu erfreuen an der Liebenswürdigkeit dieser Werke.

Von unsrem Giovanni bringe ich diesmal ein andres Fresko, das ihn von einer neuen Seite zeigt. In einem Schulraum der Academia zu Florenz ist das

Francesco Furini, Studie zum Fresco „La morte di Lorenzo" Magnifico

Werk verwahrt, nachdem sein ursprünglicher Standort, die Capella della Crocetta, wieder vom Erdboden verschwunden ist. In jungen Jahren um 1627 hat Giovanni den Auftrag erhalten, an die Stirnwand dieser Capelle eine heilige Geschichte zu malen. Er wählte die Flucht nach Aegypten und löste die Aufgabe in seiner eigensten Weise, witzig, diesmal ohne sarkastisch zu sein, freundlich, ohne Süße. Ein Aufenthalt auf der Reise wird geschildert: Maria mit dem Kind am Arm steigt

[1]) Ludwig von Buerkel: „Francesco Furini", Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Jahrgang 1908.

GUERCINO. 'LA MADONNA DELL' NECELLINO
FLORENZ PALAZZO PITTI

vom Maultier und Joseph ist ihr dabei behilflich. In einem elenden Landwirtshaus will das Paar rasten. Der Wirt steht unter der Türe und aus einem kleinen Fenster sieht voll Grazie, heiter und neugierig zugleich blickend eine junge Mutter mit ihrem Söhnchen den Ankömmlingen zu. Das Werk hat in Florenz überrascht, wie Uhdes Christusbilder in unsern Tagen. Es war der Tradition ein Schlag ins Gesicht, war aber noch weit überraschender als unsres Zeitgenossen

Francesco Furini, ritratto di donna. Florenz, Galeria Feroni

neue Lösungen. Denn die Tradition verlangte nicht nur eine der Entwicklung gemäße künstlerische Lösung, sondern gerade im Seicento ein Uebermaß von Sentimentalität. Dies liegt nun Giovanni durchaus nicht, die Szene wird aller Heiligkeit entkleidet und mitten in sein Leben gesetzt. So mag er Reisende an einer Schenke des Arnotales gesehen haben, und was sie von Alltagsmenschen scheidet, ist einzig die vollendete Anmut der Mutter, die verehrungswürdige Erscheinung des Gatten und die Freude und Hilfsbereitschaft der Gastgeber, die zu ahnen scheinen, welche Fülle von Freundlichkeit und Güte in ihr Haus einzieht. Die Freiheit und Unbefangenheit der Lösung ist köstlich und wie anders als durch solche Unterscheidungen trennt man die Großen von den Kleinen?

Die wunderbarste unter allen Vernachlässigungen der kunsthistorischen Forschung unserer Zeit ist die Guercinos. Will man ihm, der wenige Meilen von Guido Renis Stadt, in Cento, seine Laufbahn begann, nicht verzeihen, daß er im Zenit des Ruhmes den Neigungen der Zeit gehorchte und reiche Ernte heimtrug mit glatten Malereien, wie sie die Mode verlangte? Wer sich an diesen Werken nicht erfreuen kann, mag sie ihrer Kunst wegen immerhin bewundern.

Ausschnitt Guercino, Putto. Fiesole, Privatbesitz

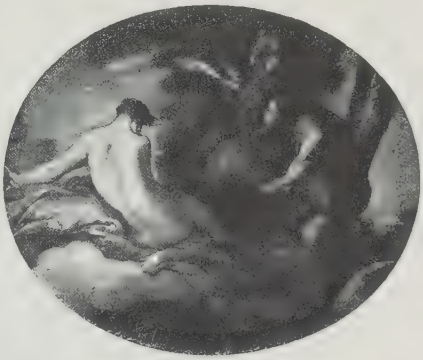
Aber der junge Guercino, als er aus seiner Licht- und Schattenmalerei noch kein System sich zurecht gemacht hatte, wie's in der zweiten Periode geschah, ist er nicht unsrer Liebe wert?

Eine der prächtigsten Schöpfungen seiner frühen Zeit ist die Madonna mit Kind, zur Seite ein Engel im Palazzo Pitti. Es strahlt die Fülle von Licht aus, die in solcher Macht nur Guercinos Pinsel entquoll; wir geben dem Teil den Vorzug vor dem großen Bilde, dem er entnommen ist; es stellt den Herzog

FUGA IN EGITTO
FRESCO IN DER ACADEMIA, FLORENZ

S. Guglielmo von Aquitanien dar mit dem Papst S. Felice und in Wolken thront die Madonna, wie sie auf der Malerei im Palazzo Pitti begegnet. Dort ist das Bild in mancher Kleinigkeit geändert und hier taucht zur Seite ein Engel mit bäuerischen Zügen und schielenden Augen auf. Ja alle Figuren dieser Zeit haben schielenden Ausdruck und der Grund für diese Vorliebe ist unschwer zu finden. Der Künstler selbst, Guercino, hatte solchen Blick, und drum spiegelt er sich auch in seinen Werken. Aus derselben Zeit stammt der Ausschnitt eines Bildes, ein Putto, dem eben gesehenen Bambino ähnlich; meine Sammlung bewahrt das Stück.

Reihen wir ein zweites Werk desselben Besitzes an. Ein Bild, von einer Leidenschaftlichkeit erfüllt, der zum Vergleich nur Rubens zu nennen ist. Es gibt die Büßerin in Ekstase wieder mit wild sinnlichem Ausdruck, unter dem ihr ganzer Körper bebt. Wer ist der Meister? Ist es möglich, ihn nicht zu kennen? Wenn ich den nenne, der mir der Schöpfer scheint, so wird nur



Carpioni, Allegorien. Fiesole, Privatbesitz

eine neue Frage erstehen. Wer ist Pietro Ricchi? Lanzi weiß von ihm und seinen Schicksalen — ein wilder, unstäter Mensch, bald in Italien, bald in Frankreich lebend, von Weiberaffairen gehetzt, kunstgeschichtlich umschrieben Freund der Bologneser und der Venezianer, in seiner Zeit auffallend wegen seiner über die Maßen öligen Manier. Bilder von ihm sind selten und können schwer sich mit dieser Magdalena vergleichen. Neben der öligen Manier ist Charakteristikum eine grau-grünliche Farbe. Das Bild stammt aus des Feinschmeckers Glisenti Besitz.

Noch einen kurzen Blick in die Werkstatt Giulio Carpionis, des genialen Schöpfers der Allegorien. Sein Stil ist so ungleich, daß das eine Bild anzieht, das zweite abstößt. Aber geistlos ist er nie. Viele werden ihn beachtet haben, um ihn wieder fallen zu lassen. Welch große Bedeutung er als Lehrer der späteren Venezianer hatte, wird wohl einst ans Licht kommen. An diesen beiden Ovalen[1]), welche aus Brescia stammen, können wir seine vollendete Kompositions-

[1]) Die Aufnahmen verdanke ich der Liebenswürdigkeit des früheren Besitzers, Herrn Sigmund Röhrer in München, dessen Sammlung neben andren vorzüglichen Werken auch einige Bilder Carpionis enthält.

kunst und seine glänzende, dabei witzige Erfindung bewundern. Nie sah ich mythisches Wesen natürlicher dargestellt, als bei ihm. Ganz ohne Mystik, richtig gewachsene Tiere, die sich unter Menschen bewegen könnten, an die man sich gewöhnen würde. Sein Selbstbildnis in der Brera zeigt einen selbstbewußten Mann, der auch im Kleide sich vom Alltag entfernen wollte. Bilder von ihm

Guilio Carpioni, Selbstbildnis. Brera Mailand

schmücken oder verunzieren alle Galerien, in Dresden, Wien, Budapest, Florenz, in Palästen in Vicenza, Treviso, Brescia sind sie noch in großer Anzahl. Wer Tiepolo verstehen will, muß bei Carpioni, wer ihn richtig einschätzen will, muß über Poussin bei Tizian beginnen[1]).

[1]) Ich bin mir des „redaktionellen Fehlers", mich zu viel am Texte des Jahrbuches zu betätigen, voll bewußt. Jedoch zahlreiche Absagen zwangen mich zu dieser Einlage. Am meisten wird bedauert werden, daß Fr. Wickhoffs Krankheit ihn verhindert, seine Edition der Sammlung Tucher fortzusetzen.

PIETRO RICCHI. S. MADDALENA
FIESOLE PRIVATBESITZ

DIE SCHENKUNG DER ORIGINALE VON WILHELM BUSCH AN DEN BAYERISCHEN STAAT

VON OTTO WEIGMANN

Dem Bericht über die großartige Menzel-Stiftung im ersten diesjährigen Halbband dieser Zeitschrift kann, ein schöner Beweis des aufblühenden Interesses für unsere Kunstsammlungen, in diesem Hefte das Referat über eine nicht minder erfreuliche Zuwendung von Originalwerken des zu Anfang dieses Jahres verstorbenen Meisters Wilhelm Busch folgen. Die Ausstellung seines Nachlasses, die kurz nach seinem Tode in der Galerie Heinemann eine erstmalige Zusammenfassung von Malerwerken seiner Hand sowie eine sehr ansehnliche Kollektion seiner Handzeichnungen brachte, wurde als ein bedeutsames Ereignis in Münchens Kunstleben begrüßt. Man war in hohem Grade erfreut, durch sie einen Einblick in das künstlerische Wesen des Meisters tun zu können, den man als Künstlerpoeten und humoristischen Familienfreund ja längst schätzen und lieben gelernt hatte, dessen ernste Kunstbetätigung aber ziemlich unbekannt geblieben war. Einen Teil dieses köstlichen Vermächtnisses dauernd in öffentlichem Besitze an der Stätte der Haupterfolge des Künstlers festzuhalten, mußte den Museumsleitungen als ein verlockendes Ziel erscheinen; und diese Bemühungen waren von dem schönsten Erfolge gekrönt. Dank der Munifizenz eines hochstehenden Münchener Kunstmäzens und der hochherzigen Spende des mit Busch lange Jahre befreundeten Verlages Braun & Schneider war es möglich, sechs seiner interessanten gemalten Studien und die stattliche Anzahl von 172 Zeichnungen für die k. neue Pinakothek und die graphische Sammlung zu erwerben.

Die Ueberraschung und freudige Teilnahme an einem, wie es schien, zu Unrecht ignoriertem Künstlerschaffen ist zwar heute einer ruhiger abwägenden Beurteilung gewichen. Aber wenn man auch in seinen Malerwerken nicht mehr den Ausdruck seiner persönlichsten Eigenart sehen kann, so sind sie doch sehr beachtenswerte Belege für seine koloristischen Bestrebungen und seine vielseitige Betätigung, die ihn auf allen Gebieten der Malerei, im Porträt-, Landschafts- und Genrefach gleich bewandert erscheinen läßt. Freilich hat neben dem vortrefflichen „Bildnisse eines Malers“, das als Leihgabe des Museumsvereines der Pinakothek überwiesen ist, das nur skizzenhaft gehaltene Selbstporträt einen ziemlich schweren Stand. Glaubt man an diesem Werke eine bewußte Anlehnung an die Franz Hals'sche Art zu erkennen, so drängt sich unwillkürlich auch bei

den Interieurs (einer nur auf Tonwirkung angelegten Stallstudie, einer in braun mit herausleuchtendem Rot gehaltenen Bauernstube und einer in zarten lichten

Abb. 1. Wilhelm Busch, Aufziehendes Gewitter

Farben schwelgenden Skizze, alte Frau und Kind in einer Hütte Hühner fütternd) die Erinnerung an den Kreis der niederländischen Genremaler auf. In

Abb. 2. Wilhelm Busch. Das Ideal

seinen farbenkräftigen landschaftlichen Studien, wie in der hier abgebildeten Gewitterstimmung (Abb. 1), hat sich der Künstler eines flüchtigen, fast routinemäßigen Vortrages bedient, ein Umstand, der bei der Häufung gleichartiger Studien umso schärfer in die Augen trat, als vielfach dieselben Farbenkontraste und Kompositionsgesetze in Anwendung gebracht sind.

Ungleich mehr in seinem persönlichen Elemente erscheint Wilhelm Busch als Meister des Zeichenstiftes. Ueber seine nicht zu übertreffende Fähigkeit, mit knappsten Mitteln erschöpfend zu charakterisieren, über die unfehlbare Sicherheit, mit wenigen Strichen die gewünscht komische Wirkung zu erzielen, braucht hier bei der beispiellosen Popularität seiner humoristischen Werke nicht weiter gesprochen werden. Fraglich mag erscheinen, ob sich seine Zeichnungen auch

Abb. 3. Wilhelm Busch. Bettlerin

ohne den begleitenden Text, dem sie sich oft nur illustrierend angliedern, künstlerisch wirksam erweisen. Man wird gewiß zugestehen, daß bei den mit Dichtung versehenen Zyklen, deren die Schenkung auch einige vorzügliche Proben enthält, (wie den aus 14 Kompositionen bestehenden Scherz „Die Spinne“ oder die in Bilderbogenform angeordnete Geschichte „vom bösen Hundsfänger und dem armen Hündlein“) die Aufmerksamkeit zwischen der dichterischen und künstlerischen Leistung geteilt ist, ja oft das Interesse am Fortschreiten der komischen Handlung der künstlerischen Würdigung des Einzelblattes im Wege steht. Rein künstlerisch genommen mögen die textlosen, aus dem Zusammenhang gerissenen Entwürfe zu solchen Zyklen (wie z. B. zu „Balduin Bählamm“ oder „Der hohle Zahn“), bei denen die Freude an der zeichnerischen Gestaltung in den Vordergrund tritt, den Vorzug verdienen. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet gehören die kleinen unscheinbaren Blättchen mit physiognomischen Tierstudien in ihrer unmittelbaren Niederschrift zu den frischesten und feinstempfundenen Regungen seiner Muse. Wie er hier die philosophische Ruhe der Eule, die

plumpe Philisterhaftigkeit des Elefanten und Nashorn, die Sentimentalität verliebter Katzen, die dumme Dreistigkeit der Affen zu charakterisieren weiß, das findet sein Gegenstück nur in seiner launig sarkastischen Schilderung der entsprechenden Typen aus dem Menschenleben, als deren unerreichten Meister wir Wilhelm Busch neben Adolf Oberländer zu verehren pflegen.

Es sind ja vielfach wohlbekannte Gestalten, wie „Julchen“ oder „Max und Moritz“, die sich hier in ihren ersten Entwicklungsstadien vorstellen; zum Teil auch sind es erste Entwürfe witziger Einfälle für die „Fliegenden Blätter“ und „Münchener Bilderbogen“, wo sie ohne Künstlerbezeichnung in der Menge unbeachtet geblieben sind oder vergessen wurden. Um nur einige Beispiele zu nennen, seien besonders erwähnt: Der auf dem Dachfirst spazierende Nacht-

Abb. 4. Wilhelm Busch. Bauern im Wirtshaus

wandler, der in Liebesqualen sich verzehrende lyrische Dichter, endlich der seinem Ideale in höhere Sphären folgende, selig Entrückte (Abb. 2). In einigen Entwürfen beschäftigt ihn auch das vielbehandelte Thema des Totentanzes, das er in grotesk-bizarrer Auffassung zu lösen sucht.

Eine ausgesprochene Neigung hegt Busch für die problematischen Figuren, die als Bettler (Abb. 3), Bresthafte, Idioten, Krüppel oder jüdische Handelsmänner die Hinterhäuser entlegener Stadtviertel zu bevölkern pflegen, eine Vorliebe, die er mit Adrian van Ostade teilt. Auch Typen wie Franz Hals' bekannte Hille Bobbe, zahnlückige, derb lachende alte Weiber kehren in seinem Werke vielfach wieder, wie ja auch das ungemein malerisch angelegte Deckfarbenblatt — Bauernfrau mit Krug — sich im kostümlichen wie in der Gesamthaltung ganz an dessen Art anlehnt. Demselben Milieu entstammen die temperamentvollen häuslichen Szenen, deren die Schenkung in den Blättern: Bauer, seine Frau prügelnd, Zechende Bauern im Wirtshaus (Abb. 4), Spießgesellen in der Kneipe, Raufende Zechbrüder u. a. m.

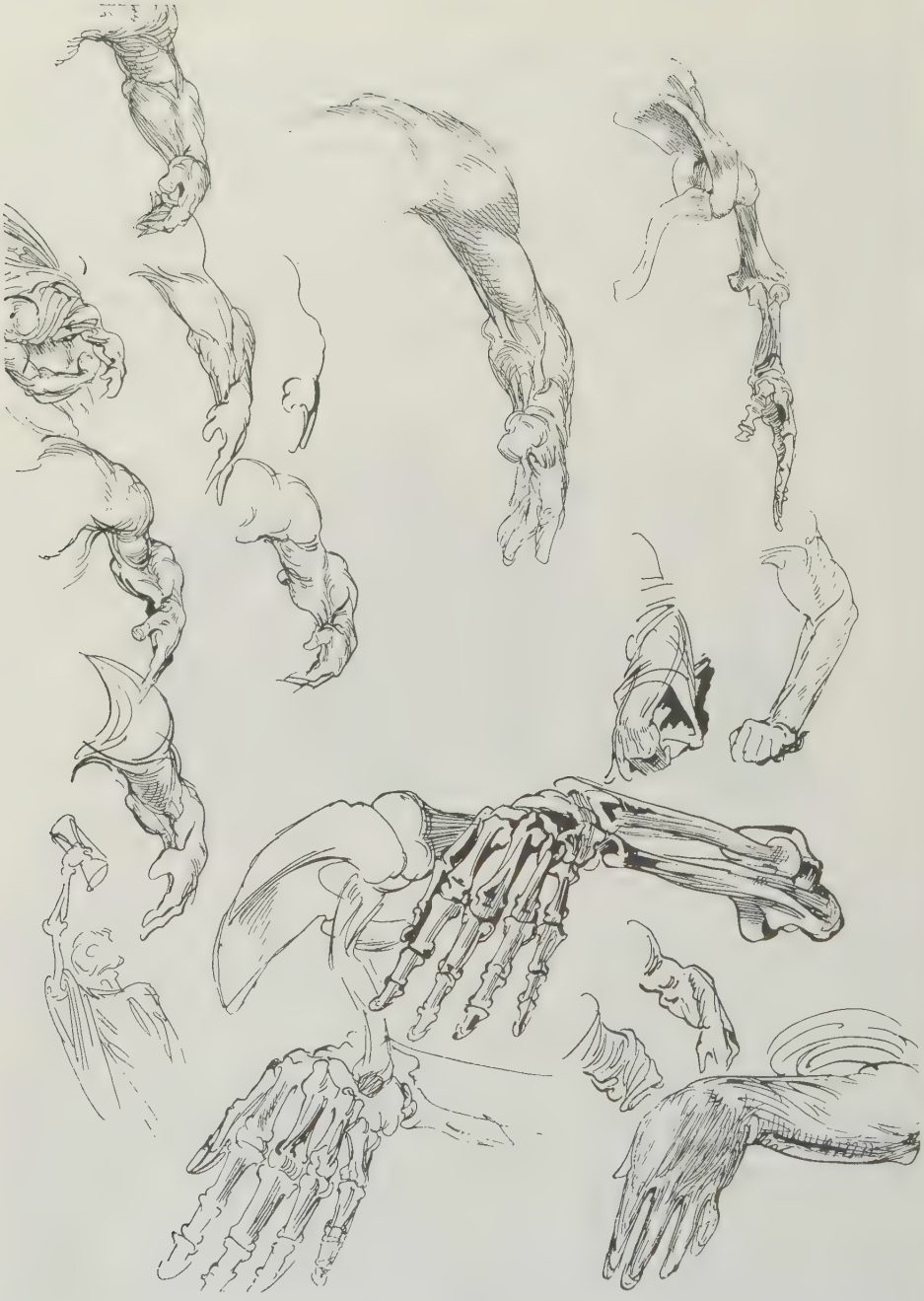


Abb. 5. Wilhelm Busch. Arm- und Skelettstudien

einige charakteristische Proben aufzuweisen hat. In der öfters variierten Darstellung eines ländlichen Schlachtfestes kommt die komische Wichtigkeit eines solchen Ereignisses zu lebendigem Ausdruck.

Bei dieser Gattung von Zeichnungen hat man den Eindruck, als ob sie die nachträgliche Niederschrift wirklich gesehener, mit starkem Formengedächtnis

Abb. 6. Wilhelm Busch. Kopf eines Bauern

festgehaltener Bilder seien, die der Künstler bewußt frei umgestaltete. Zu einer solchen Umformung befähigte ihn die Sicherheit, die er sich in gewissenhaften, detaillierten Naturstudien errungen hatte. Auch hierfür enthält die Schenkung einige gute Beispiele. Aus seiner Akademiezeit mag die genaue Modellzeichnung nach einer sitzenden Frau stammen. Mit sicherem Blick für den organischen Zusammenhang sind die Studien nach Skelett- und Muskelpräparaten (Abb. 5) gesehen. Eine sehr gute Federzeichnung „Kopf eines alten

Abb. 7. Wilhelm Busch. Landschaft

Bauern“ (Abb. 6) ist wohl eine Studie nach lebendem Modell. Die Struktur der Pflanzen — Lilien, Mohn, Narzissen, Disteln — ist mit derselben Liebe wiedergegeben, mit der auch seine breiter angelegten landschaftlichen Aufnahmen (Abb. 7)

Abb. 8. Wilhelm Busch. Der erste Gehversuch

aufgefaßt sind. Den Charakter des augenblicklichen Festhaltens, sei es einer Bewegung oder eines rasch wechselnden Gesichtsausdruckes, tragen Blätter, wie das hier abgebildete „Der erste Gehversuch“ (Abb. 8) oder die Studien nach einem weinenden Kinde.

Näher auf die Fülle von überraschenden Beobachtungen, launigen und

witzigen Einfällen, geistvollen Gedanken einzugehen, ist hier nicht der Ort. Einen großen Teil dieser vortrefflichen, Auge wie Gemüt in gleicher Weise fesselnden Zeichnungen wird eine demnächst bei Franz Hanfstaengl unter dem Titel: Wilhelm Busch's künstlerischer Nachlaß erscheinende Prachtpublikation enthalten, aus der die vorliegenden Proben mit Erlaubnis des Verlegers entnommen sind. Der kurze Hinweis an dieser Stelle wird genügen, um zu zeigen, daß durch diese reichhaltige Schenkung Wilhelm Busch auch als Künstler in unseren staatlichen Sammlungen eine seiner Bedeutung entsprechende Vertretung gefunden hat.

DIE KRITIK DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908

VON WILHELM MICHEL

Die Theorie des modernen Kunstgewerbes setzt eben erst mit einigermaßen stichhaltigen Versuchen ein. Nach Legionen zählen die Aufsätze und sonstigen Kundgebungen, welche die kunstgewerbliche Entwicklung in ihrem bisherigen Verlaufe begleitet haben. Aber diese Arbeiten kommen nur als Objekte der historischen Betrachtung, nicht als theoretische Bewältigungen des gegebenen Rohstoffes in Betracht.

Jetzt erst scheint es, als wolle sich der Sinn dieser Umwälzung langsam offenbaren, jetzt erst beginnt man sich mit so wichtigen Fragen wie dem Zweckbegriff, dem kunstgewerblichen Zeitausdruck und den rückwärtigen Verbindungen dieser neuen gewerblichen Produktion ernsthaft auseinanderzusetzen.

In industriellen Kreisen wird seit einigen Jahren immer häufiger von der „Ausstellungsmüdigkeit" gesprochen. Wären die Ausstellungen nichts als geschäftliche oder propagandistische Unternehmen, so brauchte uns diese Ausstellungsmüdigkeit nicht weiter zu kümmern. Aber sie sind mehr. Sie sind wertvolle Anhäufungen eines Rohstoffes, der studiert werden muß, sie sind ihren leitenden Gedanken nach sogar theoretische Versuche und geben mit der einen und der anderen Eigenschaft wichtige Aufschlüsse über den Formwillen der Zeit, Aufschlüsse, an denen kein kulturell Interessierter gleichgültig vorübergehen kann.

Man muß es der Ausstellung München 1908 lassen: sie war unter allen Umständen eine sehr charaktervolle Veranstaltung, zu Beifall und Widerspruch gleich kräftig anregend; sie war der klare Ausdruck eines scharf umrissenen dekorativen Gedankens, wie er nun einmal in der Stadt München lebt und wirkt. Sie hat alle Kompromisse verschmäht und diesem ihrem Grundgedanken mit anerkennenswerter Rücksichtslosigkeit zum Ausdrucke verholfen. Die Worte „Aus künstlerischen Gründen" konnte man von naiveren Aus- und Schaustellern öfters mit ähnlicher Ehrfurcht aussprechen hören, wie man etwa in Rußland sagt: Auf kaiserlichen Befehl. Und es sei in Parenthese bemerkt: Die Willigkeit, mit der alle beteiligten Faktoren sich dem künstlerischen Anspruch beugten, läßt München des Rufes einer Kunststadt von neuem würdig erscheinen, obwohl dies eine Stadt ist, die jeden geschickten Flächendekorateur für einen Maler hält, die jede frische Begabung im Schlamm wahlloser Anerkennung erstickt, deren Kunstbetrieb einer ungeheuerlichen Krähwinkelei verzweifelt ähnlich sieht. Aus der erwähnten Tyrannis des leitenden

Gedankens aber ergab sich eben jene Geschlossenheit des Gesamtbildes, die die Ausstellung sogar für den „preußischen Erbfeind“ zu einem Gegenstande der Bewunderung machte.

Diesem Ausstellungsgedanken möchte ich einige Worte widmen; ich nehme ihn dabei in der Gestalt, in der er wirklich Erscheinung gewonnen hat. Der Gedanke einer Ausstellung ist nicht etwa identisch mit den ausgesprochenen Intentionen der Leitung, sondern er muß aus dem Tatsächlichen durch Abstraktion gewonnen werden. Es muß untersucht werden, was infolge und trotz dieser Intentionen nun faktisch zustande gekommen ist.

Abgesehen war es auf schöpferische Gestaltung im Gegensatze zu bloßer Dekoration; abgesehen war es auf dispositionellen, nicht auf ornamentalen Wohllaut; abgesehen war es auf die Gewinnung neuer Formen im Gegensatze zu einer ihres Sinnes und ihres frischen Lebens beraubten Tradition.

Das sind die allgemeinen Ziele der heutigen kunstgewerblichen Bestrebungen; jeder wird diese Formulierung aus eigenen Mitteln ergänzen können. Und jeder kennt auch die Waffen, mit denen diese Bestrebungen gegen die ältere Uebung aufgetreten sind. Es sind dieselben Waffen, deren sich jede Reformation in ihrem Kampfe gegen die erstarrte, hohl gewordene Form bedient; es sind die Waffen, mit denen Luther gegen die Papstkirche, die Revolution gegen das Ancien régime, die Freilichtmalerei gegen das altmeisterliche Goldbraun und die Sozialdemokratie gegen die bürgerliche Gesellschaft auftritt: nämlich logische Deduktionen und moralische Sentenzen. Sie sind die Mittel, durch die man der im zweiten Treffen stehenden Gestaltungskraft Raum und Ellbogenfreiheit verschafft.

In der Münchener Ausstellung aber ist allzu häufig das Mittel mit dem Zweck verwechselt worden, und so paarte sich mit ihrer logischen und moralischen Unantastbarkeit eine Erschlaffung der gestaltenden Kraft, über die auch ihre schöpferischen Leistungen nicht hinwegtäuschen können. Von Einfachheit und Schlichtheit wurde in der allerbesten Absicht so viel geredet, daß der Wahn entstand, mit dem Verzicht auf Form sei die moderne Form schon gegeben. Die logische und moralische Kärrnerarbeit machte nicht die Gestaltungskraft frei, sondern eine gewaltige Behaglichkeit und eine Phantasiearmut, die sich nichtsdestoweniger für ein sehr positives Wesen hielt. Warum fielen schöpferische Leistungen wie Emanuel Seidls Hauptrestaurant, Bruno Pauls Lesezimmer, Riemerschmids Frühstückstube nebst dem dazugehörigen Platze und verschiedenes andere merklich aus dem Ganzen heraus? „Einfach“ waren diese Gebilde doch auch. Die Einfachheit allein tuts eben nicht. Als im Künstlertheater, dessen Prinzipien ich durchaus billige, ohne mit der Durchführung ganz einverstanden zu sein, das neckische Spiel des Cervantes aufgeführt wurde, da wurde im Zuschauerraum mehrfach vieldeutig gelächelt. Ein listiger Gaukler verspricht die Vorführung von Löwen, Tigern, Mäusen und anderem Spektakel; aber sehen kann diese Darbietungen nur, der echtes spanisches Blut in den Adern hat. Natürlich sehens Alle. Es wurde, wie gesagt, gelächelt, und besonders massive Leute taten im Foyer wohl die Frage, ob dieses „Wundertheater“ etwa als gutmütige Selbstpersiflage des Künstlertheaters aufzufassen sei.

Aehnliche Gedanken konnte wohl auch die Ausstellung im Ganzen wachrufen, natürlich nicht den Gedanken an eine Persiflage, denn mehr guter und reiner Wille ist nirgends aufgeboten worden als hier. Aber der tatsächliche Eindruck war oft so, daß man dem Zauber nicht recht traute. Man sah da im Vergnügungspark eine über die Maßen langweilige und höchst ungemütliche Scheune, die durchaus als Weinrestaurant gelten wollte. Man sah ein weißes Café, das zwar einen sehr hübschen Innenraum aufwies, dessen Dach aber auf einer Art abgestumpfter Weinflaschen ruhte und auf dessen hochlehnigen, dekorativen Stühlen man bei aller Einfachheit nicht sitzen konnte. Man sah ein jammervolles, lichtloses rundes Gehäuse, das sich durch Runddrehung als Karussell legitimierte. Aber was hatte die Parole „Schlichtheit" daraus gemacht? In der Tat: man wettert gerade in den Kreisen der Künstler so gerne über den schulmeisterlichen Geist, der in unserem Vaterlande herrscht. Aber ich glaube kaum, daß sich der trockenste, eindärmigste Bakelschwinger an einer hübschen, lebendigen Sache jemals so versündigt hat wie hier die Künstler am Motiv des Karussell. Man sah eine Plakatwand von einer Dürftigkeit und Leere des Ornaments, wie sie selbst der anämischste Wiener nicht ärger zustande gebracht hätte. Man sah ferner Karl Birkenmeiers Original-Kasperltheater, eine der besten Bühnen, die München gegenwärtig besitzt, vollgepfropft mit Witz und Laune, beladen mit uralter, köstlicher Tradition, der selbst das ganze neunzehnte Jahrhundert nichts hat anhaben können. Das einzige, was die Künstler dazu gegeben hatten, nämlich die Bemalung des Proszeniums, war von tiefinnerlicher Scheußlichkeit, ohne Sinn und Verstand für die Eigenart der Leistungen, die die kleine Bühne bietet, gänzlich frei von aller Laune, gut genug für eine Zündholzschachtel. Man werfe mir nicht vor, daß ich in Kleinigkeiten krame; ich glaube, daß sich der Schöpfer dieser Proszeniumsmalerei frivoler und unnötiger Weise an einer guten alten Ueberlieferung vergriffen hat, und das verdient Rüge. Selbst Emanuel Seidl hat sich von einem ähnlichen Fehler nicht freigehalten. Es ist nur eine Kleinigkeit, die ich meine, nämlich die Wein- und Biergläser seines Restaurants. So hübsch die Deckelkrüge waren, so abscheulich, so unzweckmäßig und geschmacklos war das sechseckige kleine Zahnputzglas, aus dem man promiscue Bier und Wein trinken sollte. Gilt es denn, auch dem guten Alten auszuweichen, nur um schlechte Neuheiten an seine Stelle zu setzen?

Es scheint so. Wenigstens kann ich mir die Reformkleiderabteilung der Ausstellung nicht anders erklären. In der Damenmode besitzt Europa Gott sei Dank noch eine Einrichtung, die auf eine ununterbrochene, glänzende Tradition zurückblickt, die sich von tiefen, unpersönlichen Formkräften nährt, in der unser alter Erdteil noch ganz naiv-künstlerisch produziert. Man hat zwar, sagt man, einem Baukünstler antike Säulenkapitelle aus der Fassade gestrichen, aber diese wüsten, wahnwitzig aneinandergeflickten Tuchkombinationen hat man zugelassen. Darin liegt Methode. Mir liegt an den antiken Säulenkapitellen nichts. Aber daß die Ausstellung hat helfen wollen, eine gute, quicklebendige Tradition zu stören, zugunsten einer eklatanten Barbarei, nur weil diese „noch nicht da war", das gibt zu denken.

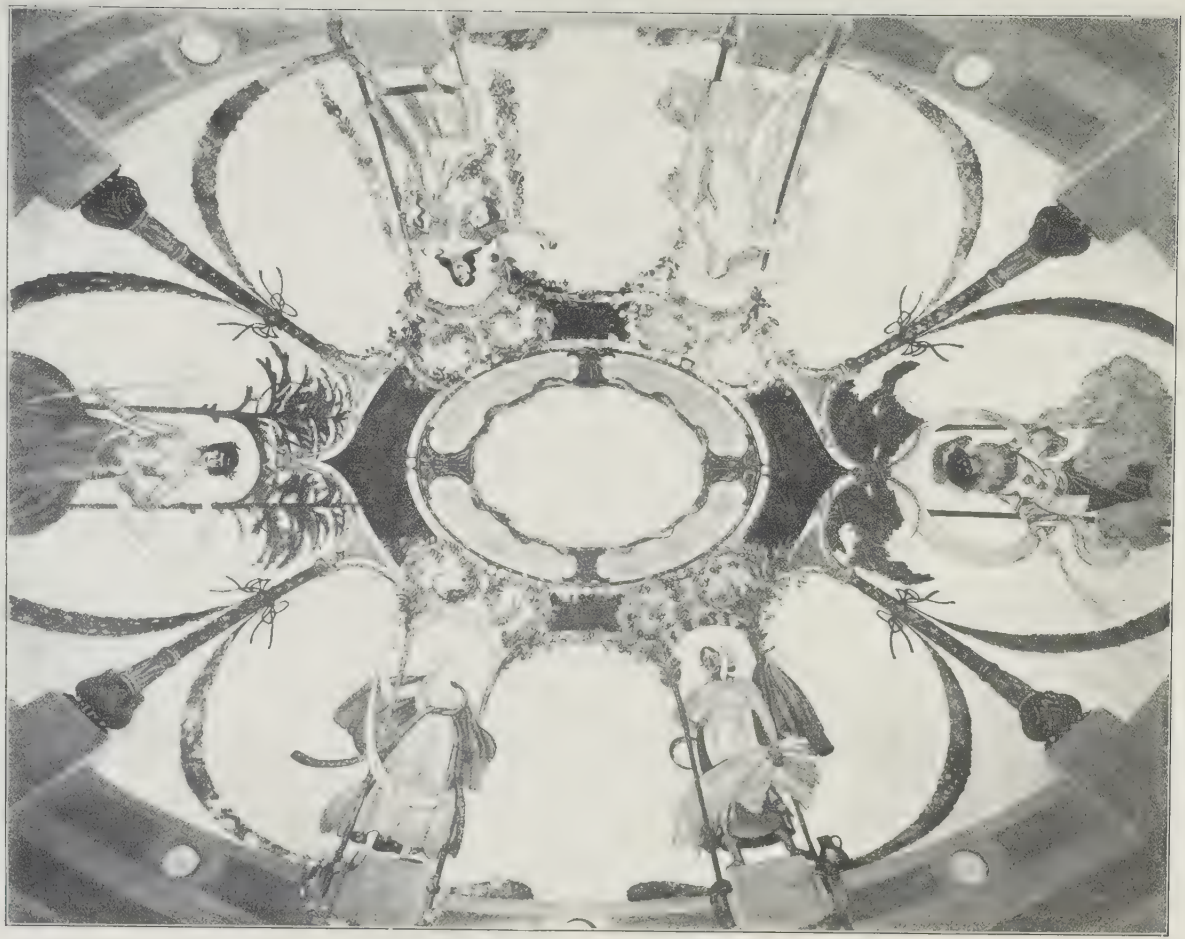
Man sah des ferneren im Vergnügungsparke auf der südlichen Seite eine Anhäufung von Bauwerken, die den Mangel jedes durchgreifenden organisatorischen Gedankens verriet. Man sah eine Straße, wüst und steinig, die die Menschen nicht führte und nicht lockte, und erst gegen Schluß der Ausstellung kam in diese Wüste einige Gliederung durch kranztragende Stangen, die dem Raum wenigstens etwas von seiner ungefügen Leere nahmen. Man sah schließlich in der ganzen Architektur ein schamhaftes Liebäugeln mit der Bauweise des platten Landes, die seit Jahren in München als die „heimische" Bauweise gilt, man weiß nicht recht, warum. Vorher wars nämlich das Barock, jetzt ist es eine Art abgeklärter Biedermeierei. Zugegeben, daß sich damit oft recht hübsche Wirkungen erzielen lassen; aber für den architektonischen Zeitausdruck ist bei dieser ganz und gar kunstgewerblichen Bauweise kein Gewinn zu erhoffen. Es scheint mir eine Herabwürdigung der Baukunst zu sein, wenn man sie so ganz und gar zu einer bloßen Dienerin des Raumbedürfnisses macht. Eine wirklich große, moderne Baugesinnung hat in dem Formenkanon dieser rein dörflichen, übermäßig gemütlichen Architektur keinen Platz. Damit ist gegen die einzelnen Leistungen, wie Zells ländlichen Gasthof, Riemerschmieds Arbeiterhäuser, die verschiedenen Buden und Pavillons nichts gesagt; meine Einwände richten sich gegen die ganze Strömung, die übrigens auch in Münchener Architektenkreisen heute schon Gegner genug findet.

Genug der Einzelheiten; auch im Bereich des Kleinkunstgewerbes wäre noch manches anzuführen gewesen, das diese im Innersten eigentlich kunstfeindliche Seite der Ausstellung beleuchtet hätte. Denn die bloße Negation, die sich für positiv hält, hat entschieden eine kunstfeindliche Tendenz. Daß ich alle diese Schäden für reparabel halte, daß die Ausstellung daneben eine Menge Schöpfungen aufwies, die sich in einer guten, aussichtsreichen Entwicklungslinie hielten, davon wird nachher noch ein Wort zu sagen sein.

Mangel an Phantasie, an Gefühl für sinnlichen Reiz verrät es auch, daß der ganze Vergnügungspark viel zu wenig mit konzentrierten Lichtfluten, mit unterhaltenden Wegeführungen, mit lustigen gärtnerischen Anlagen gearbeitet hat; es waltete selbst über dem Vergnügen ein pedantischer, kleinbürgerlicher Geist, den ich nicht als den Geist der modernen Zeit anerkennen kann. Ich bin allen Ernstes der Meinung, das Oktoberfest spiegele trotz vereinzelter Geschmacklosigkeiten diesen Geist viel besser wieder und habe im ganzen wesentlich mehr Kultur im Leibe als dieser Vergnügungspark. Was in München vielfach unter „Kultur" verstanden wird, ist Puritanismus, der sich auf Moral und Logik gründet. Kultur als künstlerische Lebensform aber hat mit diesen beiden keine direkte Beziehung.

Ueber zwei Sondererscheinungen innerhalb der Ausstellung müssen noch einige Worte gesagt werden, nämlich über die Plastik und über das Künstlertheater.

Ein zahlreiches Volk von Statuen belebte die Höfe, die Portale, die Repräsentationsräume, die Anlagen und die Parkwege der Ausstellung — fast des



BECKER-GUNDAHL, PLAFOND IM SÜDLICHEN PAVILLON DES HAUPTRESTAURANTS, AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908

Guten zuviel. Nicht immer fand man so glückliche Lokalitäten zu ihrer Unterbringung wie etwa bei den Puttengruppen am Portal oder den Vier Jahreszeiten von Ebbinghaus; aber im großen Ganzen haben diese Bildwerke rein ihrer stofflichen und koloristischen Besonderheit nach einen guten dekorativen Effekt gemacht. Mit dieser ihrer Eigenschaft wurden sie nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich, ihrem Wesen nach, zu Bestandteilen der Ausstellung. Denn zu dekorieren versteht man in München; man hat eine glückliche Hand im Auffinden und Durchhalten einer dekorativen Linie, wobei ich freilich Dekoration in einen scharfen Gegensatz zu künstlerischem Schaffen bringe. Denn diese dekorative Linie ist häufig ohne eigentliches Leben, sie ist aesthetizistischer Natur, das heißt sie ist nicht die Bewältigung eines Rohstoffes, sondern leere Erscheinung, ohne die erlösende Kraft, die auch eine kräftige kunstgewerbliche Produktion besitzen kann.

Nun, mir scheint, auch diese Eigenschaft wird von der Ausstellungsplastik geteilt. Zweifellos haben die Notwendigkeit raschen Arbeitens und die gebotene Beschränkung im Material mindernd auf diese Arbeit einwirken müssen. Aber auch davon abgesehen: Von einem kräftigen inneren Leben, wie es beispielsweise im Schaffen Adolf Hildebrands zutage tritt, kann man bei der Mehrzahl dieser Plastiken nicht reden. In erster Linie verraten sie allzudeutlich den übermäßigen Einfluß des genannten Meisters; sie gleichen sich vielfach (nicht durchaus) im Ausdruck, in der Formbehandlung, in der stilistischen Geberde so sehr, daß man sie kaum dem Schöpfer nach auseinanderhalten kann. Ich ziele dabei besonders auf die Plastiken vor der Fontäne und dem Künstlertheater. Auch das Gefühl für den Kubus übernehmen sie so glatt von Hildebrand, daß von innerem Leben fast keine Spur mehr bleibt. Und alle pflegen sie diese breite, vereinfachende Oberflächenbehandlung, die bei Hildebrand ruhig und vornehm, bei seinen Nachahmern aber energielos, weichlich und äußerlich wirkt. Ein durchschlagender plastischer Gedanke ist hier nirgends Gestalt geworden, wenn man von einigen Arbeiten absieht, die geringe Ansprüche stellen, diesen aber wirklich genügen. Hildebrand erfüllt seinen klassizistischen Ausdruck immerhin mit dem Inhalte einer vornehmen, zielbewußten und geistreichen Persönlichkeit; bei seinen Anhängern aber prahlt leere Form. Freilich: man darf vielleicht von der Münchener Plastik nicht verlangen, was eben gegenwärtig nirgends geleistet wird.

Das Künstlertheater, die zweifellos bedeutendste, markanteste Leistung innerhalb der Ausstellung, kann hier nur mit wenigen Worten gestreift werden. Es ist hervorgegangen aus dem durchaus berechtigten Bestreben, endlich einmal den Punkt zu finden, wo in der Szenengestaltung der Naturnachahmung Halt geboten werden muß. Das Künstlertheater wollte einen Beitrag liefern zur Lösung der Stilfrage auf der Bühne. Aus den notwendigen Bedingungen der Bühne heraus sollte diejenige Form der szenischen Charakteristik gefunden werden, die nicht einen Kompromiß zwischen Naturnachahmung und den Grundgesetzen des Theaters, sondern ein in sich geschlossenes, widerspruchsloses und autonomes Gebilde darstellt. Als Ideal schwebte dem Künstlertheater eine Szene vor, die ihrer

Natur nach mit den wesentlichen Begrenzungen der Bühne nicht in Konflikt geraten kann. Sie mußte mit dem ganzen Wesen des Theaters im Bündnis stehen.

Als Versuch in dieser Richtung wird das Künstlertheater stets seine Bedeutung behalten. Zur Diskussion stehen für mich lediglich die Mittel, mit denen man das erwähnte Ziel zu erreichen suchte.

Ich halte diese Mittel nicht für durchweg glücklich. Man ist viel zu viel ins Reich der Malerei abgeirrt. Daraus flossen der Szene zwar im einzelnen brillante koloristische Wirkungen zu, aber oft genug litt darunter auch die Dreidimensionalität, die ich im Gegensatze zu den theoretischen Verfechtern des Künstlertheaters für eine wesentliche Eigenschaft der Szene halte. Was die Szene darstellt, ist Raum, aber nicht Raum schlechthin, sondern eine bestimmte Oertlichkeit, die zu charakterisieren die eigentliche Aufgabe ist. Wenn Robert Engels im „Wundertheater" uns einen einfachen weißen Vorhang bescherte, vor dem sich die dunkelfarbigen Figuren bewegten, so verstieß er damit gegen wesentliche Erfordernisse des Theaters. Der rein optische Eindruck war in diesem Falle sehr hübsch, aber es war keine Szene, was gezeigt wurde, sondern höchstens ein lebendig gewordenes, hie und da wieder erstarrendes Bild.

Ein schwerer Mangel war die geringe Tiefe der Bühne. Ich erinnere nur daran, wie empfindlich durch das kümmerliche Herumdrücken der Personen in der Gartenszene des „Faust" dem Zuschauer das Neuartige und das Künstliche des ganzen Apparates zu Bewußtsein gebracht wurde. Unter allen Umständen hätte dem Schauspieler die volle Freiheit der Aktion gewahrt werden müssen, und das stilistische Prinzip der Bühne hätte keineswegs gelitten, wenn die Bühne doppelt so tief gewesen wäre. Der Vertiefung der Bühne standen nicht etwa vitale stilistische Interessen entgegen, sondern lediglich das Schlagwort von der „Reliefwirkung". Diese Reliefwirkung ist aber keineswegs ein wesentlicher Bestandteil des neuen stilistischen Theatertyps. Den Wert, den der sonst so verdienstvolle Georg Fuchs gerade auf dieses Element des Künstlertheaters legt, halte ich für durchaus hypothetisch und anfechtbar. Ich kann mir, wenn ich das Wort Reliefwirkung akzeptiere, darunter nur das denken, daß der Körper des Schauspielers lebhaft und beherrschend hervorgehoben werde. Aber ein wirkliches Flachdrücken der Aktion scheint mir gegen wesentliche Bedingungen des Theaters zu verstoßen. Ob im antiken Theater die wirkliche Reliefwirkung vorlag oder nicht, halte ich für irrelevant. Wir malen ja auch ganz anders als Zeuxis und Apelles, unsere Dichtung und unsere Musik haben größere Körperlichkeit als bei den Griechen. Das Theater ist etwas historisch Gewordenes, und alte Traditionen dürfen nur auf Grund dringender Notwendigkeit unterbrochen werden.

Bei einer Vertiefung der Bühne hätte freilich auch der Verzicht auf die Seitendekoration nicht durchgeführt werden können. Aber abgesehen davon, daß das Künstlertheater auch nicht ganz ohne Seitendekoration ausgekommen ist, kann wohl auch dieser Verzicht nicht als unerläßliche Vorbedingung der stilistisch einwandfreien Szene gelten. Es hätte sich nur darum gehandelt, die Seitendekoration

in den Stilwillen aufzunehmen. Die Vorrichtungen zur Verengerung und Verflachung des Bühnenbildes hätten doch irgendwie beibehalten werden können.

Aehnliches gilt für die Armut an Requisiten. Die Grenze kann hier nicht die vorgeschriebene Handlung bilden, sondern lediglich die Charakteristik der Szene. Das heißt: Man wird ruhig auch solche Requisiten auf die Bühne bringen können, die nicht direkt für die Handlung notwendig sind, wofern sie nur zur Charakteristik der Szene wesentliches beitragen. Der Schnittpunkt zwischen szenischer Illustration und Naturnachahmung läßt sich dabei durchaus festhalten, und das ist das einzige, worauf es ankommt. Das Schimpfwort „Guckkastenbühne" beweist nichts; der Guckkasten ist eine ganz reizende Erfindung. Sobald eine Bühne nur unzweifelhaft zu erkennen gibt, daß sie nicht auf Naturnachahmung ausgeht, darf sie sich vieles erlauben, was sich das Künstlertheater versagt hat.

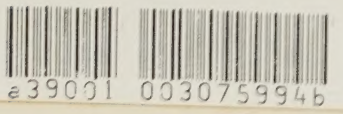
Man wird mich fragen, was nach diesen Ausstellungen vom Künstlertheater noch übrig bleibe, zumal wenn ich noch hinzufüge, daß ich auch dem amphitheatralischen Prinzip des Zuschauerhauses nicht unbedingt zustimme (in Parenthese: die innenarchitektonische Leistung dieses Zuschauerraumes muß wohl unter allen Umständen glänzend genannt werden!). Ich antworte, daß Erlers Domszene im „Faust" übrig bleibt. Dieser starke, mächtige Eindruck bedeutet, daß das Künstlertheater selbst unter den gegebenen, unnötig beschränkten Verhältnissen wenigstens an einem Punkte etwas großes, durchschlagendes hat leisten können. Fielen diese Beschränkungen hinweg, so würden die Leistungen nur noch eine Steigerung erfahren, immer unter voller Bewahrung des stilistischen Prinzips.

*

Ich habe versprochen, zum Schlusse noch darauf hinzuweisen, daß die Ausstellung verschiedene Leistungen enthält, die mir auf einer richtigen Entwicklungslinie zu stehen scheinen. Ich freue mich, sagen zu können, daß der hier in Betracht kommenden Arbeiten immerhin so viele sind, daß sie nicht aufgezählt werden können. Gutes wurde überall gegeben, wo in erster Linie geschickte Disposition vonnöten war; die Aufmachung war in vielen Fällen musterhaft. Neben dem Puritanismus, dem meine Feindschaft gilt, regte sich besonders in der Möbelabteilung so viel junger Schmucktrieb, daß man wohl sagen kann, die Zeit der resignierten Formenarmut sei größtenteils vorüber.

In jedem Falle war die Ausstellung, ich wiederhole es, eine sehr aufschlußreiche und charaktervolle Veranstaltung; wenn hier in erster Linie auf einige besonders hervorstehende und wesentliche Mängel hingewiesen wurde, so geschah dies wohl hauptsächlich im Interesse kultureller Güter, die mir bedroht erschienen, zugleich aber auch in der Meinung, daß diese Mängel früher oder später verschwinden werden.

N3. M9 1908 V3


e39001 0030759946

7-74

Library
of the
Walters Art Gallery